

Pascual Navarro

Pascual Navarro: de la abstracción a la figuración. Cruz Barceló Cedeño.

El período abstracto (1950-1953)

A Pascual Navarro (Caracas, 1923-1985) se le conoce en Venezuela más como pintor figurativo que como abstracto. Quizá esto se deba a la gran importancia que adquirió su obra figurativa de juventud en el ambiente cultural caraqueño. Navarro fue considerado, hacia la segunda mitad de la década del 40, como una de las grandes promesas del arte pictórico venezolano. Hizo exposiciones individuales, participó en varios Salones de arte, obtuvo importantes premios, publicó artículos de arte en periódicos y revistas, dictó conferencias, dibujó y pintó intensamente. Para Sergio Antillano, por ejemplo, Pascual Navarro era en esos años un hombre con mucho talento para la creación, la investigación y el análisis plástico. Estaba muy bien dotado para la actividad artística y se destacaba entre sus compañeros.

Pero Pascual Navarro fue también un importante pintor abstracto en el período de 1950 a 1953 estando en París. Es por su actividad como abstracto que Michel Seuphor, eminente crítico e historiador de arte francés, lo incluye en el Diccionario de la Pintura Abstracta considerado por todo el mundo y por muchos años como una de las más importantes enciclopedias de arte no-figurativo. Igualmente la Galería “Dense René”, una de las primeras promotoras de la tendencia abstracta, junto a pintores ya famosos en esos momentos en París, tales como: Alberto Magnelli, Fernand Léger, Víctor Vasarely, Jean Arp, August Herbin, Serge Poliakoff, Jean Dewasne, Maurice Estève y otros. En esta primera parte centraremos nuestro interés en señalar la participación de Pascual Navarro en las actividades vinculadas con la abstracción, durante una época de su permanencia en París.

Pascual Navarro viaja a esa ciudad en 1947, junto a su compañero de estudios Mateo Manaure. Ese mismo año, antes del viaje, ambos habían sido nominados para obtener el Premio Nacional de Artes Plásticas, que se otorgaba por primera vez. Manaure resulta favorecido y Navarro obtiene entonces el Premio “Federico Brandt” en el VIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, más una beca. En la capital francesa Pascual Navarro entra en contacto muy pronto con todas las corrientes del arte contemporáneo en auge en esos momentos. Visita museos y galerías de arte. Pinta y dibuja afanosamente, como buscando una manera con la que pudiera identificarse y abrirse caminos. Hace análisis y estudios de obras de Rouault, Bonard, Picasso y Braque. Visita la gran exposición de Van Gogh en la “Tate Gallery” de Londres y hace un viaje a Bélgica. Su obra en estos años hasta 1949 sigue siendo figurativa, pero con una gran soltura en los trazos y en las manchas de color. Entre otras obras realiza varios retratos dentro de esta tendencia: Retrato de Aimée, Roxy Mati y Retrato de Guillermo Meneses. Se interesa por las obras de Hartung, Schneider y Soulages quienes están en la

tendencia expresionista abstracta; lo cual sería la secuencia lógica durante el estilo que venía desarrollando Navarro. Así como la mayoría de los pintores venezolanos que estaban en París en 1949, también tiene la oportunidad de ver la exposición de los primeros maestros de arte abstracto organizada por la galería “Maeght” en ese año. Esta muestra le da una visión general de las diversas tendencias del panorama abstracto.

En marzo de 1950 participa en el XI Salón Oficial Anual de Arte Venezolano con cuatro obras figurativas en la sección “pintura” y dos figuras femeninas en la sección “dibujo”, todas en 1949. Estas obras, aunque no eran abstractas propiamente, conducían a esa vía; correspondía a ese estilo que venía desarrollando el pintor desde 1946. estaban en las misma

----- 5 p.

línea de su obra premiada La Dama del abanico (1946, col. G.A.N.), pero donde cada vez las figuras y los rostros iban perdiendo las apariencias de la realidad. En ese Salón, Navarro obtiene el “accésit” al premio oficial por su conjunto de pinturas; Roxy, Retrato, Amanda y Retrato de Mujer.

A partir de 1950 comienza ya a pintar dentro de la no-figuración, pero en un estilo expresionista- abstracto, como inspirado por obras de Hartung y Soulages del 48, 49 y 50. Sin embargo en nuestro país no se conoce este aspecto de la obra abstracta de Navarro. Es bien sabido que tuvo su obra abstracto-geométrica, más, se ignora que Navarro también pintó dentro de la tendencia expresionista-abstracta en la etapa inmediatamente anterior a la geométrica. No debemos olvidar dos cosas, primero, que Pascual Navarro venía de un estudio analítico de las obras de Cézanne, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec y Reverón; y segundo, que venía realizando una obra figurativa de un “expresionismo instintivo” donde descargaba su temperamento fogoso e inquieto. El paso previo por esta tendencia abstracta es la continuidad lógica en sus búsquedas. La abstracción geométrica vendrá más tarde con las influencias de Víctor Vasarely y Jean Dewasne

Este año 1950, Pascual Navarro forma parte del grupo “Los Disidentes”, es uno de los principales colaboradores de la revista que publica el grupo y uno de los más polémicos. En el N° 2 aparece un artículo suyo titulado: “Anacronismo e irresponsabilidad” donde, a propósito de una exposición de Pedro León Castro, critica la posición cómoda e irresponsable, según él, -con el arte y con el país- donde muchos pintores que se apoyan en la tradición y en los genios del pasado para enfrentar situaciones nuevas. Descarga su inconformismo contra quienes, sintiéndose orgullosos y seguros de sí mismos, no toman en cuenta para nada el pensamiento nuevo del hombre contemporáneo y se mantienen anquilosados en el tiempo. Dice:

“Ampararse en la tradición como pretexto para desinteresarse del presente, es hoy una de las maneras más usuales de ser irresponsable”.

“Para nosotros la utilidad del pasado consiste en que nos obliga a encontrarnos (...) Comprender que la historia no es sino una de las vías de fundamentación del presente; pero en la vida lo que de verdad interesa es el presente, y el presente no es simplemente, y el presente no es simplemente “lo que se hace, sino lo que se puede hacer”.

Además, critica la insuficiencia de los conocimientos que adquieren los jóvenes en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas y llama a la necesidad de “despojarse del eclecticismo maniático” porque en nada ayuda a entender la escala de valores de los movimientos artísticos en el tiempo.

Aparece un segundo artículo de Navarro en el quinto y último número de la revista, titulado: “Los Disidentes y sus críticos”. En este artículo Navarro propone el asunto de la desconfianza que le tienen ellos, los jóvenes artistas, a la tradición, porque un replanteamiento de todo lo que significa nuestra cultura desde sus raíces sólo es posible por la desconfian-

----- 6 p.

za que se tiene. “Si confiáramos –dice Navarro- en lo que poseemos jamás hubiéramos hecho de nuestros haberes y vida culturales un problema. Sólo el hombre seguro y confiado puede vivir desde ello, de ello y con ello”. En este artículo, nuevamente y siguiendo la tónica de sus compañeros, responsabiliza a la Escuela de Artes Plásticas de Caracas de la falta de preparación de los estudiantes quienes, por esto, se ven obligados al “autodidactismo”. La “acción de las generaciones” en sus continuas reacciones en el tiempo, de unas contra otras, pone en movimiento los valores temporales, los cambios necesarios; pero esto –según Navarro- no pasa en Venezuela y por eso que en el campo artístico y cultural nuestro país retrasado y sin progreso.

El ingreso de Navarro en 1951, al Taller de Arte Abstracto que dirigían Jean Dewasne y Edgard Pillet, le permite vincularse directamente con valiosas figuras de la abstracción en Francia. Allí conoce a Víctor Vasarely y Hans Hartung, también a André Bloc, quien junto a León Degand –renombrado crítico e historiador del arte-, Edgar Pillet y otros dirigían la revista Art d’aujourd’hui. Se relaciona con las galerías “Denise René” y “Arnaud”, donde llega a exponer. Para esa época conoce a August Poliakoff y a otros grandes artistas abstractos activos en esos años en París, quienes exponían con frecuencia en las galerías dedicadas a este tipo de arte.

En 1951, Navarro sentía que estaba todavía en un período de búsquedas, de estudio dentro de la tendencia abstracta. Así lo dijo a Luis Esteban Rey en una entrevista publicada en El Universal en agosto de ese año. Esta búsqueda constante, la avidéz de conocimientos y el sentir que ya había madurado en su etapa anterior, explican el ingreso al Taller de Dewasne. Esto le sirvió, además

para llenar una necesidad interior de encontrar rutas cada vez más opuestas a la tradición figurativa venezolana.

Navarro tomó partido, situándose al lado de Dewasne, por una corriente abstracta geométrica que algunos consideran más actual, en desacuerdo con la que venía de Mordán, con el arquitecto Del Marle como importante seguidor.

En la entrevista referida, Navarro declaraba:

“Estoy convencido que la defensa de la pintura es Dewasne y quienes piensan como él asumen su responsabilidad. Dejemos a los arquitectos, constructores de nuevos objeto plásticos, a los escultores, valerse del neoplasticismo para hacer obra valiosa. No es este el problema de la pintura”.

Y en párrafo anterior declaraba que el problema medular de la pintura en su estricta materialidad es la forma-color. Con esa actitud se colocó Navarro en una línea distinta a la de algunos de sus ex-compañeros disidentes, quienes no tardaron en criticarlo.

En esta época de asistencia al Taller de Arte Abstracto, Navarro comienza su estudio de la forma y el color en la abstracción geométrica, con marcada influencia de sus maestros. Buscaba la armonía con una gama restringida de colores y con formas dinámicas planas y de contornos regulares e irregulares, intercalando unas a otras y yuxtaponiéndolas para lograr efectos de acción y vivacidad. No explora el campo de la línea en sí. Sus obras abstracto-geométricas mantienen una composición bastante equilibrada.

A pesar de que en un editorial de Los Disidentes (Nº 5, sep. 1950) decían “NO a los salones de Arte”, entre otras negativas, Navarro envía desde París en 1951, cuatro gouaches abstractos para el XII Salón Oficial de Arte Venezolano. En estas obras todavía no se apreciaba la influencia de Dewasne y Vasarely. Navarro no asimila esta influencia del geometrismo sino después del contacto directo con el grupo del Taller de Arte Abstracto.

Participa desde ese año en cuatro Salones de “Réalités Nouvelles” hasta 1954. pinta y estudia con

----- 7 p.

pasión. En la oportunidad de realizarse el VII Salón de “Réalités Nouvelles” en agosto de 1952, Luis Esteban Rey dice que Navarro “es un atormentado que trabaja incesantemente para desentrañar todas las posibilidades del color y de las formas”. Y dice además que las influencias de Dewasne y Vasarely se aprecian tanto en Navarro y en Daniel Rincón, como en los otros artistas del Taller de Arte Abstracto que participan en el Salón.

Para septiembre de 1952 Pascual Navarro para lo que se podría llamar su primera exposición individual en París. La galería "Arnaud" ofrece su sala para esta muestra y publica una contraportada de la revista Art d'aujourd'hui (Nº 6, serie 3, agosto, 1952) un anuncio promocional de la exposición. Pero en realidad Pascual Navarro no está solo en la exposición, junto a él exponen también Arcay Kalinowsky.

En Julio de ese año se inaugura en Caracas la "I Exposición Internacional de Arte Abstracto de Venezuela", organizada por la Galería "Cuatro Muros", en la que participan artistas abstractos de varias partes del mundo y de Venezuela. Pascual Navarro manda obras para este evento.

En 1953 recibe el encargo de realizar varios murales para la segunda etapa de la Ciudad Universitaria de Caracas, donde se buscaba una integración de obras abstractas con la arquitectura. La escogencia de Pascual Navarro, así como de otros jóvenes artistas venezolanos, para este proyecto grandioso, y luego la ubicación de sus obras en la Plaza Cubierta del Rectorado y en la fachada de la Sala de Conciertos, nos dan una idea de la importancia que tenía su nombre en la pintura venezolana del momento.

Los años 1952-53 podrían considerarse como la cumbre del período abstracto-geométrico de Pascual Navarro, por la gran cantidad desplegada y por la participación en importantes acontecimientos relacionados con su arte. Por ejemplo, en estos años, además de las exposiciones ya citadas, Navarro muestra su obra, junto a artistas de renombre, en tres galerías exclusivas de arte abstracto de París: la "Suzanne Michel", la "Denise René" y la "Cimaises". Envía dos pinturas y tres dibujos para el XI Salón "Arturo Michelena" de Valencia y obtiene el premio "Emilio Boggio" por sus dibujos. También envió en 1953 tres obras para el XIV Salón Oficial: Composición, Proyecto para mural y Composición.

La importancia de Pascual Navarro como pintor abstracto se consolida cuando aparece en el Diccionario de la Pintura Abstracta de Michel Seuphor en 1957. Aunque que ya antes lo habían nombrado junto a Alejandro Otero y Mateo Manaure, entre los pintores venezolanos contemporáneos, en la enciclopedia Pintores Célebres. Pero se supone que esta selección tomó más en cuenta su notoriedad como pintor figurativo previo a la abstracción, que su triunfo en ésta. Luego en 1964, quizá bajo influjo de la publicación de Seuphor, la Universitas, Enciclopedia Cultural incluye a Navarro como representante venezolano de la abstracción geométrica en América Latina junto a la cubana Judith Márquez, el boliviano Roberto Verdecio, los brasileños Cícero Días, Roberto Burle Marx, Miltron Dacosta y el grupo argentino integrado por Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Emilio Pettorutti y otros. También el Diccionario Benezit cita a Pascual Navarro, tomando mucho del Diccionario de Seuphor.

Esa consolidación como artista abstracto continúa aún después de que Navarro vuelve a la figuración

----- 8 p.

pues su obra abstracta sigue exhibiéndose. Por ejemplo, participa en 1954 en una exposición realizada en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, al lado de venezolanos y extranjeros que realizaron obras para la Ciudad Universitaria de Caracas. Asimismo expone su obra abstracta al lado de nuevas obras figurativas en la Galería “Clan” de Madrid en 1956.

Pero, por encima de la importancia que adquirió su obra abstracto geométrica, su temperamento y su carácter no pudieron soportar las frías y estrictas formas de ese período.

El cambio a la figuración (1953-1957)

El cambio de la abstracción geométrica a un estilo figurativo más personal lo realiza Pascual Navarro en París en el año de 1953. La confirmación de este retorno a la pintura figurativa se evidencia en la participación del pintor en el XII Salón “Arturo Michelena” de Valencia en 1954. Para este concurso envía varias obras figurativas: Atleta, Payaso, Retrato y Retrato. En 1953, a un año de haberse cerrado el Taller de Arte Abstracto y aún en el proceso de realización de las obras murales para la Ciudad Universitaria, comienzan a debilitarse en Pascual Navarro los conceptos abstracto-geométricos que venía manejando en sus obras anteriores. Es desde esta fecha cuando empieza a proponer un cambio en la pintura moderna, lo que él llamará, posteriormente, un “reversionismo”, que de alguna manera deberían tomar en consideración los grandes aportes del pasado. Para Navarro esto era introducir en su nueva expresión artística lo que había comprendido y conservado del pasado, desde el punto de vista del pintor.

Es, entonces, en 1953 cuando Navarro abandona definitivamente la abstracción geométrica y no en 1955, como se ha venido diciendo a nivel de la crítica y de la historia del arte en Venezuela. Se piensa que su participación en la “Exposición Internacional de Pintura” de Valencia en 1955, con la obra titulada Otoño, 1955, (col. Ateneo de Valencia), da inicio al

----- 9 p.

nuevo período figurativo pero no es cierto, porque un año antes, precisamente en el mismo Ateneo de Valencia, había expuesto obras de la nueva tendencia. Y es de suponer que el premio del dibujo “Emilio Boggio” que obtuvo en el XI Salón “Michelena” de 1953 fue con obras de esta tendencia. Lo que sucedió fue que en la Internacional de Valencia, Navarro ganó el máximo premio para pintores nacionales con esa obra, de características muy opuestas a la abstracción anterior. Y este hecho puso los ojos de la crítica en su nuevo estilo.

El cambio a la figuración fue desde el inicio un salto a un gestualismo figurativo, con algo de informal y expresionista. En esta nueva expresión las formas están descompuestas en manchas y trazos de colores, que recuerdan su etapa todavía figurativa del 49. en este sentido el cambio fue brusco, de contraste con el estilo anterior, ya que en las nuevas obras se evidencia la mano del pintor, el gesto, la pincelada. Todo lo contrario de la abstracción fría y calculada de su etapa previa. Pero luego de este primer salto, el cambio se puede entender como la búsqueda consecutiva de etapas del pasado; como una forma de ir desandando el camino, pero con una gran experiencia de por medio.

Si tomamos como ejemplo la obra Figura de 1955, con la que ganó el segundo premio en el IX Salón "Planchart" de 1957, podemos ver la habilidad del manejo del pincel en los trazos seguros y firmes que van integrando las áreas de la figura. Es un intento por captar y transmitir en un solo instante la imagen general del personaje. En obras como Otoño, en cambio, lo informal, lo abstracto y lo lírico lindando con lo impresionista prevalecen sobre lo figurativo. Pero esto se debe al tema en cuestión. Se trata de un "paisaje" de esta estación del año cuando los árboles adquieren una coloración especial. Navarro intenta expresar sus sentimientos al respecto con este "paisaje" muy personal.

Después que Navarro volvió a la figuración ya no realizó obras abstracto geométricas. El cambio fue definitivo; fue una decisión originada por la necesidad interior de expresión y comunicación. Sin embargo, por otra parte, se podría pensar que Navarro no sabía qué camino tomar cuando en algunos concursos de pintura, o en una misma exposición personal, presenta obras abstracto-geométricas y figurativas a la vez. Pero después del año 1953, Navarro ya estaba decidido, sólo que él vivía un deseo de "figurar", de exhibir las obras de esta etapa anterior que era importante en su carrera artística; y que por lo demás demostraban que también él supo tomar en un momento dado el rumbo que mejor le convenía a su pintura. Un ejemplo de esto son los envíos que hace para participar en la Exposición Internacional de Valencia (septiembre, 1955): una obra de su época geométrica (Composición) y otra de la nueva tendencia (Otoño). Otro ejemplo son las obras que expone en la galería "Clan" en Madrid en mayo- junio de 1956, donde presenta obras de las dos tendencias. A esta experiencia el pintor la llamó "investigaciones pictóricas", considerando su obra como experimental y de transición hacia otras búsquedas.

Es necesario anotar en este punto la gran significación que tuvo para Pascual Navarro el haber ganado uno de los dos primeros premios en la "Exposición Internacional de Pintura", realizada en Valencia con motivo del cuatricentenario de la ciudad. Este hecho fue un reconocimiento a nivel nacional de su trayectoria artística y se entiende también como un reconocimiento a su nueva expresión plástica. Después de este premio, una especie de Premio Nacional de Pintura que no le habían dado –ni le darían nunca-, Navarro no ganó si no el segundo premio en el IX Salón "Planchart" en 1957 y, ya cercana su muerte, el premio

“Armando Reverón” en su primera entrega en 1984, otorgado por la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos.

La “Exposición Internacional de Pintura” fue, según la crítica del momento, “el suceso artístico de más extraordinario mérito de los últimos tiempos en el país”. Varias semanas antes de la inauguración, los periódicos venían anunciando la importancia del evento, las obras que estaban llegando, los artistas que participarían, los países, etc. La exposición se inauguró el 25 de septiembre de 1955 con gran afluencia del público desde ese día hasta la clausura. Por la cantidad y por la calidad de los cuadros expuestos fue considerada una exposición muy completa, que reflejaba bien lo que se estaba haciendo en pintura a nivel internacional. Luego fue montada en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Participaron entre los extranjeros: Picasso, Léger, Magnelli, Vasarely, Portinari, Rouault, Lam, Buffet, Rivera, Herbin, Ben Nicholson, Manessier, Siqueiros, Guayasamín, Vieira da Silva, Hans Hartung, Edouard Pignon, Karel Appel y otros. Entre los venezolanos estuvieron: Armando Reverón, Mario Abreu, Armando Barrios, Aimée Battistini, Gabriel Bracho, Omar Carreño, Narciso Debourg, Luis Guevara Moreno, Angel Hurtado, Jaimes Sánchez, Pedro León Castro, Rafael Monasterios, Alirio Oramas, Régulo Pérez, Héctor Poleo, César Prieto, César Rengifo, Enrique Sardá, Jesús Soto, Oswaldo Vigas y otros.

El otro premio importante para los extranjeros lo ganó el francés Alfred Manessier con la obra L’*éveil du Printemps*. Ambos galardones tenían un monto de 20.000 bolívares.

En el premio de Pascual Navarro se debe tener presente que la obra ganadora fue Otoño y no la abs-

----- 10 p.

tracta-geométrica: Composición, como queda dicho, lo cual se podría interpretar como un reconocimiento a su nueva expresión, que se amoldaba más a su temperamento.

En Caracas las críticas fueron diversas. Rafael Lozano decía que su Otoño es de un “impresionismo-abstracti” que da la idea de haber sido ampliada un parte del follaje. Paolo Gasparini en un artículo de ocho columnas criticaba fuertemente la exposición y los premiados. De Navarro y otros venezolanos premiados (Vigas, Sardá, Barrios, Hurtado) decía que sus obras son la expresión clara de la pobreza de ideas malamente disfrazadas. Alejandro Otero criticó la debilidad de Navarro al no ser consecuente en sus principios abstractos. Dice, entre otras cosas, que esta obra es regresiva en la evolución del pintor y está muy relacionada con pintores impresionistas secundarios y poco conocidos.

Influencias para el retorno a la figuración.

EL AMBIENTE ARTISTICO DE PARIS

Las causas que influyeron en Pascual Navarro para su retorno a la figuración podrían agruparse en tres tipos: de índole plástica, filosófica y formativa.

El primer tipo tiene que ver con el ambiente artístico donde estaba Pascual Navarro para la época. En este sentido es conveniente recordar que hacia finales de la década de los 40 en París, además de la abstracción geométrica, aparecieron otras tendencias abstractas que dejaron huellas en Pascual Navarro desde 1948-49 están, en un primer momento, el expresionismo abstracto al estilo de Hans Hartung, Gérard Schneider y Pierre Soulages de los años 1947 a 51; luego la corriente informalista más representada por pintores como Wols, Dubuffet, De Kooning, Pollock y Fautier, que cobraba fuerza en Francia y en otras partes del mundo, y finalmente la abstracción lírica integrada por un grupo destacado de jóvenes pintores (Bazaine, Manessier, Pignon, Marchand, Singier, Le Moal, Tal Coat y, los menos jóvenes, Bissière y Lopicque).

Parece paradójico que estas tendencias, al fin y al cabo abstractas, hayan influido en el cambio a la figuración. Pero hay que tener presente que este cambio no es, sino un salto a lo que fue su obra figurativa de los años 1948-49. Es decir, que desde 1953 en adelante, su obra figurativa será como la continuación de aquel estilo dejado atrás, interrumpido con el período geométrico. Entonces, la influencia de pintores como Hartung, Soulages o Schneider, que reconoce Navarro en su obra de 1948-49, es anterior al constructivismo, pero se prolonga en el tiempo. Esto se debe a la importancia que estaban adquiriendo estos artistas hacia los últimos años de la década del 40 y los primeros de la siguiente, y al avance arrollador de las tendencias que se oponían al formalismo racionalista del constructivismo, en Francia, en casi toda Europa y en los Estados Unidos.

La influencia de este tipo de tendencia no nos parecerá paradójica cuando examinemos que sus postulados estéticos y sus características estaban muy en la tónica de Pascual Navarro, en concordancia con su formación académica y su carácter personal. En el expresionismo abstracto o en el informalismo el pintor imprime al color, al trazo a la mancha, una violenta carga emotiva, como liberando sus impulsos sin ningún control. La creación artística es, de esta forma, revelación y liberación de emociones y sentimientos que expresan la fuerza vital del pintor.

La influencia de Hartung, Soulages y Schneider la podemos ver en la obra del período 1948-49, todavía figurativo; por ejemplo *Mati, la bailarina*, 1949 (col. Parsifal De Sola) o *Retrato de Aimée*, 1949, (col. Flor y Miguel Bello) y el período 1953-56; por ejemplo: *Figura femenina (Desnudo)*, 1953, (col. Museo de Bellas Artes), *Figura*, 1955, premiada en el 9º Salón Planchart en 1957, *Cabeza*, 1956 y dos cuadros sin títulos (rostros) de 1956 (estos tres últimos en la col. Mercedes Navarro). Esta influencia se ve en la pincelada amplia y ágil, sin esquema previo y sin degradación de tonalidades; en la carga expresiva del trazo, donde se nota, sin embargo, cierta disciplina. Todo esto se aprecia, tanto en los óleos,

témperas, “gouaches” o técnica mixta de Navarro, como en las obras de los artistas citados. En todos hay como un cuidado en la aplicación de las manchas a pesar de la soltura y gestualidad evidentes. Es como la demostración de un ejercicio bien aprendido, que va brotando de la constante superposición o yuxtaposición de los trazos. Pero, aclaremos, sólo en la obra de Navarro hay figuración.

En el ambiente artístico parisino, ya desde la misma llegada de Pascual Navarro en 1947, se estaban perfilando varias corrientes opuestas al constructivismo. La tendencia informalista del estilo de Wols, Pollock, Dubuffet o De Kooning fue una de ellas, junto a la ya señalada de Hartung o Soulages.

Acerca de informalismo se dice que tiene sus fuentes en el expresionismo y en el impresionismo. Más, éstas no lo explican del todo, según Argan, porque el informalismo no pretendió ser la continuidad histórica de aquellas tendencias, más bien renunció a buscar valores ideales en su apoyo. La técnica de realización se constituirá, entonces, en el proceso más importante de la creación artística donde debe evidenciarse la materia plástica, el modo de creación y los sentimientos del propio artista. Estas referencias del informalismo respecto a aquellas dos ten-

----- 11 p.

dencias encajan perfectamente en toda esa búsqueda de Pascual Navarro de una expresión figurativa que le llenara cabalmente. Toda la tradición de arte figurativo que había adquirido en su época de estudiante en Caracas y aún después en París y en su temperamento inquieto, fogoso y emotivo, encuadran en esa expresión plástica particular donde, entre otras cosas, el proceso técnico de creación permite aflorar la fuerza vital del artista.

En un párrafo el filósofo alemán Georg Simel, a propósito de Van Gogh y los expresionistas, se comprende bien esta relación entre expresionismo e informalismo y se puede ver reflejado allí también el sentido de la obra de arte de Pascual Navarro. Citamos:

“La conmoción interna del artista se continúa en la obra o, mejor todavía, como obra, en el mismo momento en que se la vive. La obra no se plasma en una forma impuesta por una existencia, ya sea real o ideal, anterior a ella (...) como si la conmoción psíquica (del artista) se prolongase justamente hasta la mano que maneja el pincel –así como el gesto expresa la emoción interna y grito de dolor- ; como si los movimientos utilizados para expresar esa conmoción obedecieran sin resistencia, de tal manera que la imagen que se fija en la tela aparezca como el reflejo inmediato de la vida interior, que no ha dejado penetrar nada extraño ni externo durante el proceso de su desarrollo”.

Pascual Navarro era de un espíritu expresionista por excelencia. Si miramos por un momento el Desnudo, 1948 (col. M.B.A.) o la Figura Femenina, 1949 y obras

posteriores como Otoño, 1955 o Fenomenología del Arte Religioso, 1957, nos daremos cuenta que en estas obras Pascual Navarro hace gala de una gran habilidad en el manejo del pincel (o el carboncillo), aplicando manchas y trazos de madera ágil. En obras de 1948 y en algunas de 1949 se pueden ver todavía influencias de Cézanne y de Reverón, pero aún así, la pincelada, la línea, la mancha, son más expresionistas. En las obras posteriores, señaladas se refleja el drama del hombre y sus creencias, buscando como una interpretación de la esencia del ser, y a su vez reflejando su propia “condición psíquica”.

Otra razón de índole plástica relacionada con el ambiente parisino fue, sin duda, el gran impulso que le dio Roger Bissière y un grupo de jóvenes pintores, desde 1946 aproximadamente, a una tendencia que usaba elementos de abstracción lírica y de figuración expresiva. Estos pintores basaron sus ideas en sus maestros, buscando lo que ellos consideraban la tradición francesa de la pintura, para contrarrestar la corriente constructivista. No se puede decir que estos pintores ejercieran una influencia directa sobre la obra figurativa de Navarro, pero sí influyeron en el ambiente en general, junto a las otras corrientes que se oponían a la abstracción geométrica. Si se quiere, esta tendencia lírica permitió a Navarro percatarse de que la abstracción geométrica no era la última vanguardia del momento en París.

EL INTERES POR LA FILOSOFIA

En este punto debemos tener presente los planteamientos informalistas, ya que éstos fueron frutos de la filosofía existencial de la época que puso en crisis las capacidades del conocimiento racional humano.

----- 12 p.

El informalismo presentó ese mundo confuso de la Europa postbélica, el caos del hombre y su desconfianza hacia el predominio de la razón. Señaló rudamente, con su anti-tecnicismo, la situación de angustia sentida por el ser humano bajo la tecnología moderna, por considerarla como una amenaza de destrucción del mundo y no su salvación. O sea, que el arte, la técnica, la política, la sociedad y toda la cultura de postguerra estaban en crisis, según este criterio. En este sentido hay una relación evidente de esta corriente artística con la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre, e igualmente con el pensamiento fenomenológico de Edmund Husserl y sus seguidores; ya que este pensamiento filosófico fue el inspirador de aquel otro. A su vez la propia fenomenología planteó proposiciones útiles que explicaban la crisis del arte en ese tiempo.

Hasta cierto punto esto explica por qué Pascual Navarro, al relacionarse con grupos de tendencias existencialistas en el College de France, llegó a identificarse con una fenomenología, buscando las fuentes del existencialismo.

Ahora podemos ver los nexos entre razones artísticas y filosóficas que estuvieron minando la conciencia de Pascual Navarro en esos momentos. Y hay

evidencias de que Navarro estuvo muy vinculado con estas ideas filosóficas. Se conoce que asistió a los cursos del College de France dictados por Maurice Merleau-Ponty desde 1952, quien era, junto a Sartre, uno de los más destacados de la corriente existencialista. Por ejemplo, el periodista Luis Esteban Rey en conversación con Pascual Navarro en París observó que éste era un ferviente defensor de la filosofía de Merleau-Ponty. Fabbiani Ruiz destaca en un artículo posterior la gran preocupación del pintor por los estudios filosóficos: la fenomenología y la ontología, concretamente, y su relación con la pintura. El mismo pintor lo reafirma en una pequeña cronología personal manuscrita encontrada en su archivo. Lo evidencia también una buena cantidad de libros de filosofía que ocupan parte importante de su biblioteca.

Otro hecho relacionado con la filosofía fue el gran interés que le dio Pascual Navarro al pensamiento filosófico de Ortega y Gasset en lo que respecta al arte moderno quedó bien explicado su célebre ensayo: La Deshumanización del arte. En esta obra el filósofo critica negativamente al arte moderno porque éste no toma en cuenta a los seres y las cosas de nuestra realidad vivida, humana y natural, quedando la obra de arte vacía del “patetismo humano” y por tanto sin ninguna trascendencia. “Las obras modernas –dice Ortega y Gasset- conllevan emociones y sentimientos secundarios, de una vida inventada, distinta a nuestra vida primaria y humana, éstos son sentimientos específicamente estéticos”.

Este pensamiento orteguiano se inserta en la obra plástica de Navarro en el sentido de la revisión de los postulados de la abstracción geométrica –que perseguían una expresión puramente estética- y la reconsideración que propone Navarro de los aportes plásticos de las obras artísticas de los siglos pasados, todo lo cual Navarro trata de integrarlo a su expresión figurativa postgeométrica. Ortega habla, precisamente de un “choque o” reacción química “entre la sensibilidad del pintor y el arte del pasado”. Este choque sería positivo y, por consiguiente, sin deshumanización del arte, cuando el artista se siente heredero de ese pasado e intenta perfeccionarlo con su obra.

El pensamiento de Ortega y Gasset y toda la búsqueda posterior de Pascual Navarro mantienen una relación tan estrecha que nos lleva a pensar que este criterio, interrelacionado con los otros elementos, tuvo que haber influido en su retorno a la figuración.

LA FORMACION ARTISTICA EN CARACAS.

ARMANDO REVERON

Entremos ahora al estudio de otras razones influyentes. A éstas las hemos denominado de índole formativa. Ellas tienen que ver con el tipo de enseñanza que recibió el pintor de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas y las relaciones con Armando Reverón y su obra.

Los estudios de Pascual Navarro en la Escuela de Artes plásticas de Caracas desde 1941 hasta 1945, cuando dirigía Antonio Edmundo Mosanto, sumados a

sus deseos de conocimiento, su talento y su pasión por la lectura, son un elemento de interés para nuestra investigación, por cuanto éstos aportaron a nuestro pintor un conocimiento artístico básico muy sólido que, llegado el momento, hizo sentir su influencia a nivel consciente e inconsciente. Pascual Navarro desde muy joven y por la influencia del maestro Mosanto y la lectura de Wölfflin había adquirido la facultad de hacer análisis plásticos y crítica como ningún otro de su grupo. En 1945, a los 22 años de edad, publica en El Nacional dos artículos polémicos en respuesta a otros de Gilberto Antolínez. En ambos, Navarro trata el tema del muralismo mexicano y las relaciones obligadas a éste con el arte universal. En el primero comienza desmintiendo la “originalidad” y el “nacionalismo” de los muralistas. Demuestra con argumentos históricos la importancia que tiene para el desarrollo artístico de los pueblos que éstos utilicen conceptos o recursos considerados universales. Ante

----- 13 p.

una aseveración de Antolínez según la cual “el arte de una nación pierde su espontaneidad, su hábito humano, su primitiva virilidad cuando sus artistas se entregan a influencias extranjeras o a ideales universales”, Navarro responde en estos términos:

“Resalta el extremismo infecundo de tal opinión cuando se recuerdan los casos de Asiria, Caldea, Grecia, Roma, Bizancio y de todo el arte moderno en general. El desarrollo artístico de estos pueblos fue el resultado de un conocimiento, de una asimilación y un transformación de la tradición, pero no de una tradición nacional considerada como hecho aislado. El arte de una nación no pierde en nada su virilidad, su espontaneidad y menos su hábito humano cuando los artistas partiendo de concepciones y procedimientos universales evolucionan hasta la creación de un arte de características propias”.

Navarro también trata de demostrar que el muralismo mexicano se ha basado en métodos y elementos europeos y que la relación de este arte con la tradición de su pueblo es puramente temática y no plástica. En este artículo se puede apreciar también su posición con relación a la actividad plástica venezolana de esos años. Defiende el trabajo de Mosanto en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, quien ha impulsado, según él, un “verdadero renacimiento en las artes plásticas de Venezuela”, comenzando en 1936.

En el segundo artículo Navarro se ocupa de Diego Rivera. Aquí, defiende los medios de representación como elementos más importantes de la pintura que las personas o cosas representadas. Demuestra conocimiento del tema, hace análisis comparativo y va rebatiendo con argumentos de conocedor los puntos presentados por Antolínez como diferenciadores y originales de Rivera.

Pascual Navarro desarrolló bajo la tutela de Mosanto sus dotes de creador a la par de una capacidad crítica y autocrítica. Estas facultades se reafirman en dos vertientes. Primera: por la importancia que llegó a tener su obra plástica en el

período 45-47, muy estimada por la crítica y los coleccionistas. En 1943 su pintura participa en el IV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano en la sección de alumnos de la Escuela de Artes y en años sucesivos es premiada en varias oportunidades, antes de irse el pintor a París. Segunda: por estudios analíticos y críticos bien fundamentados de las obras de César Prieto y Armando Reverón, además de los ya señalados. Estos ensayos críticos evidencian la sólida formación que había recibido Navarro en su juventud. Elemento determinante que jugará un papel importante en su futuro artístico.

En el artículo sobre Prieto, Navarro, hablando de los efectos que produce la luz tropical en la construcción de objetos en el paisaje, dice:

“Tal cualidad encuentra fiel intérprete en Prieto, incansable pesquisa del ideal lumínico que tanto preocupó a los impresionistas, pero alejado de éstos en el concepto. Un impresionista se volverá pura luz, puro aire a fuerza de destruir las formas, mientras que en César Prieto se equilibran la luz y las formas muy finamente, consiguiendo de este modo que la luz inunde todo el cuadro y creando con ella –la luz- y una materia rica, una unidad lumínica con solidez”.

“Prieto es uno de los genuinos representantes dentro de la pintura venezolana del paisaje típico, no tanto por los temas sino por los medios de representarlos”

Después hace un análisis pormenorizado de cuatro obras que en esta oportunidad presenta César Prieto en el VII Salón Oficial (El Mar desde “El Cojo”, Casas de Catia, Punta de Mulatos y Bella Vista). En estas obras Pascual Navarro estudia la luminosidad, la construcción neoprimtiva, la construcción clásica y efecto decorativo a través de cada uno de los elementos plásticos.

En el artículo acerca de Reverón y su obra, Navarro pone bien en alto el gran valor que representa la obra de Reverón a nivel universal. Defiende al artista de la seudocrítica que no había representado la originalidad en esa obra, y sólo se había quedado en el mero reportaje pintoresco del personaje. En realidad todo artículo es bueno –remitimos a su lectura-, pero para tener una idea de los conceptos que maneja el autor, extraeremos algunos párrafos. Dice:

“En esta “época blanca” Armando Reverón logró desarrollar el concepto luminoso aportado por los pintores impresionistas franceses hasta llevarlo a esferas que desafían la imaginación. Fue aún más lejos que Moner, que Sisley, que Pissarro, de quienes se diferencia en los medios empleados y aún en el mismo desarrollo del concepto, pues, es fácil observar en las obras de éste carácter que Reverón ha tratado el valor de la luz y el color llevándolos al blanco y a la decoloración...”.

Aquí, al igual que en el artículo de César Prieto, Navarro hace un análisis de cada obra. En este caso: Alicia, Cocoteros, El Puerto y Entrada del Muelle.

Obras que también habían sido expuestas en el VII Salón Oficial del año 1946. Por ejemplo de Alicia dice:

“En esta tela de luz está al servicio de lo ambiental. Este para hacer pictórico el valor de luz lo degrada, yendo del claro al oscuro. Reverón en cambio emplea una sola luz ambiental que vale por pictórica mediante la yuxtaposición de valores de sombra muy transparentes”.

“El filete o adorno decorativo que ornamenta casi todo el conjunto, es uno de los medios empleados

----- 15 p.

por Reverón para obtener el modelado que va de la línea hacia adentro. Este filete no es de ninguna manera el filete continuo sin variedad que emplean los pintores decorativistas. Está sometido a lo propiamente pictórico accidental del ambiente, donde la forma se abre, se corta y continúa en un proceso de juego ininterrumpido. Tampoco es el medio utilizado por Renoir, que no utiliza filete, que esfuma el contorno con el fondo y con el interior en degradaciones”.

Se podría pensar que esta actividad crítica de Pascual Navarro, de haberla continuado, pudo haber llegado a sitios importantes en la historia de la crítica en el país. Creemos que el artista o la continuó, sencillamente porque su interés estaba centrado más en la creación artística que en la crítica de arte. Fue una facultad que, hasta cierto punto, quedó truncada. No se conoce que la haya continuado después de “Los Disidentes”, por lo menos en forma escrita.

Este conocimiento profundo que tuvo Pascual Navarro de la obra de Armando Reverón, le revelaron la gran importancia de este pintor y le condujeron a profesarle una admiración que duró toda la vida.

Evidentemente, Armando Reverón es un elemento más en toda esta serie de razones correspondientes a la formación artística. Navarro siempre reconoció a Reverón y a Mosanto como sus maestros más importantes. La admiración por Reverón es de antes de 1945 y se confirma en esta fecha porque Navarro, ya egresado de la Escuela, se va por una temporada a Macuto, a convivir con el propio Reverón en su Castillete y a compartir días enteros de trabajo, con los mismos motivos y modelos. De esta época son varias series de trabajos realizados por Pascual Navarro, tanto en el taller como en los alrededores. Hace retratos de Reverón, dibuja las muñecas y los paisajes de la Playa de Macuto, pinta la serie de “Nocturnos”. También es de esta época el retrato que hizo Reverón a Pascual Navarro: Pascual Navarro y modelo, 1945, (col. Museo de Anzoátegui).

No hay dudas en cuanto la influencia que ejerció Reverón en la obra de Navarro de allí en adelante. Tanto es así que algunos lo consideran como un descendiente directo de Reverón.

La influencia de Reverón en el abandono de la abstracción geométrica está íntimamente ligada a otros factores de su formación, los que se fueron evidenciando en la producción artística de Pascual Navarro a medida que pasaron los años. Podríamos pensar que Navarro fue retomando a sus primeras fuentes artísticas de una manera continua; si se quiere, regresivamente. En sus obras el período caraqueño, posterior a la abstracción, no es difícil ver las influencias de aquellos maestros impresionistas que tanto había estudiado: Manet, Renoir, Monet, Toulouse-Lautrec o Cézanne y, entre los venezolanos, Armando Reverón.

No se puede desvincular de todo esto el hecho de que Pascual Navarro tuvo la oportunidad en Europa de ver y estudiar importantes obras maestras del pasado, tanto del impresionismo como del Renacimiento en adelante.

La pintura abstracta y la necesidad de comunicación del artista.

LA ABSTRACCION GEOMETRICA, UNA NECESIDAD DEL MOMENTO.

A pesar de la importancia que estaba logrando Pascual Navarro dentro de la abstracción geométrica hacia 1952, en Francia y en Venezuela, esta tendencia no significó para él la expresión artística que le llenara completamente, o que pudiese defender por mucho tiempo.

Los deseos de “Los Disidentes” de oponerse a la tradición pictórica venezolana y las relaciones personales de Pascual Navarro con sus compañeros de grupo que, en su mayoría tendían hacia un arte constructivista, fueron elementos claves que condujeron a Navarro hacia formas geométricas. Muy bien lo había entendido Gastón Diehl, cuando dijo:

“Si en un momento aceptó la estética común, usando a su vez la abstracción geométrica, Pascual Navarro se unió al grupo más que todo por los lazos de amistad y, muy frecuentemente hizo el papel de caballero solitario”.

Casi todos los pintores venezolanos de estaban

----- 16 p.

en París entre 1948-1952, buscaban una corriente artística que los actualizara en relación a lo que estaba sucediendo en el mundo del arte. Y fue por esto que se sumaron a la tendencia abstracta-geométrica.

Esta sensibilidad expresionista que había demostrado Navarro en su etapa caraqueña, antes de irse a Francia, y la misma atracción hacia la obra y la personalidad de Armando Reverón eran claramente incompatibles con el racionalismo abstracto-geométrico. Es por esto que Pascual Navarro, ya en París desde 1947, no hizo abstracción geométrica sino hasta bien avanzado el año 51, en el Taller de Arte Abstracto de Dewasne y Pillet. Antes del

“geometrismo” él hizo abstracción, como hemos visto, pero dentro de un concepto más libre, más expresionista, que sí concordaba con su personalidad.

Sin embargo Pascual Navarro se convirtió en pintor abstracto-geométrico contraviniendo su temperamento, un poco por estar en la onda “vanguardista” de sus compañeros, a la altura de los tiempos. Por esto se inscribe en la academia de Dwasne. Y aunque él sentía que estaba en la mejor época, por los encargos murales para la Ciudad Universitaria, también percibía que estaba “fallando” el concepto abstracto, por “simplista” y “monótono”, en comparación con las obras del pasado, tanto de las suyas como de los grandes maestros de la Historia.

Los murales abstractos que hizo Pascual Navarro para la Ciudad Universitaria fueron los primeros y los únicos realizados por él. Porque, según se dice, no tenía ese espíritu de “decorador” de ambientes que es necesario en la integración arte-arquitectura. Quizá esto se deba a la gran aversión que tenía por los muralistas mexicanos, ya desde su época de estudiante en Caracas. “Yo jamás había realizado obras de esas dimensiones”. Se puede comprender que su búsqueda artística estaba más en la obra de caballete, en la pintura de pequeño formato, de realización inmediata y no en la obra planificada, organizada en base a cánones estrictos.

Su paso por la abstracción geométrica fue una necesidad que le exigieron aquellos tiempos. Por eso se explica que no haya aceptado desde un principio, que la haya abandonado tan pronto y que su producción haya sido tan escasa.

EL CAMBIO COMO BUSQUEDA PERSONAL Y LA NECESIDAD DE COMUNICACION

Aún en el proceso de realización de los murales para la Ciudad Universitaria Pascual Navarro comprende que este tipo de arte no es el que le permite expresar sus sentimientos. Siente que no está hecho para esto y que la expresividad del artista queda agotada en el juego frío y calculado de líneas y formas regulares de la abstracción geométrica. Es cuando comprende, entonces que “va fallando” en la concepción geométrica y busca de alguna manera introducir en su nueva concepción “lo que el pasado ha tenido y ha conservado”. En relación a esto último y hablando de algunos clásicos (p. ej.: El Tintoretto, Rubens o David) dice que además de lograrse una variedad dentro de la unidad de la obra, existe lo que él llama la “cuestión de creación, de invención de las acciones dentro de lo temático”. Esto tiene que ver dentro del simbolismo de las figuras y de los otros elementos, con la creación y la imaginación en la organización del cuadro, con la ubicación de los personajes, sus posiciones y las cosas que los rodean. Dice Pascual Navarro:

“La cuestión de invención se ha olvidado que fue planteada muchísimo en toda una época. Eso es lo que me obliga a mí a someter a todas las formas de la Ciudad Universitaria a la horizontal y a la vertical y a medida que voy avanzando me doy cuenta que empiezo a considerar a la pintura abstracta como algo

sumamente simplista. Y proviene con la comparación con el pasado, en el cual la pintura moderna fue eliminando lo que se podía llamar los elementos pictóricos. Y eliminar y eliminar es quedarse con algo solamente, pero no es el agregar; lo que se hizo en la pintura del siglo XII hasta el XVI y lo que se agrega en el XVII y después lo que se agrega en el XVIII. Eso sí que no lo tiene esa clase de pintura...”.

Por todo esto y por las razones que ya hemos señalado, Pascual Navarro ve muy conveniente un cambio en su expresión artística. Este cambio, en su caso específico, fue un regreso a sus búsquedas figurativas anteriores, fue una forma de expresión sincera de lo profundo de su ser. Fue como romper ataduras a una situación que imponía silencio a su mundo interior y fue, finalmente, un encuentro con su verdadero carácter personal.

Navarro fue sincero consigo mismo, en el sentido de retomar una forma expresiva que transmitía realmente sus sentimientos. Advirtió que las razones externas e internas –y sobre todo estas últimas- le impedían mantener una situación que ya se hacía insoportable. Necesitaba volver a permitir que la espontaneidad de los movimientos de la mano expresaran sus emociones y que éstas llegaran al espectador de la manera más franca y directa posible.

Colofón

Esta exposición marca el inicio del reconocimiento a la singular trayectoria artística de Pascual Navarro. Es esta la primera vez que se lora reunir obras el período 1945-1965, representativas de los distintos momentos de este artista, lo cual nos permite apreciar la evolución de su trabajo de casi veinte años. Con esta muestra tenemos la oportunidad de ver una serie de pinturas de la época abstracta expresionista

----- 17 p.

del año 1950, donde se notan las búsquedas del artista en los momentos previos a la Abstracción Geométrica. Obras éstas que nunca habían sido vistas en Venezuela y, por lo tanto, desconocidas por la historia y la crítica de nuestro país. Este capítulo, aunque relativamente corto, es importante para la trayectoria de Pascual Navarro, por cuanto constituye el eslabón entre las obras expresionistas aún figurativas del año anterior y las abstractas geométricas posteriores.

Esta selección nos permite seguir las variadas líneas de investigación de Pascual Navarro, al comienzo en Caracas y luego en París, donde se pueden descubrir planteamientos diversos en un mismo año; como fueron los de 1949 y 1950, por ejemplo. Todas estas secuencias fueron de trabajo serio, fundamentado; cada cual correspondiendo a un tiempo particular de su vida, siempre vinculada con su ámbito cultural, con su presente.

La trayectoria artística de Pascual Navarro no ha sido tomada en cuenta en nuestro país en los términos justos. El ha permanecido marginado por la cultura oficial. Entre muchas razones de esta marginalidad sólo queremos esbozar algunas muy vinculadas entre sí. Una de ellas fue su inconformismo social que lo condujo a una constante polémica y crítica un tanto agresiva contra las instituciones y personalidades de la cultura, sobre todo después de su regreso a Venezuela en 1968, quizás en un afán por defender la verdad y adquirir notoriedad por esta vía. Otra fue la ausencia de tantos años del ambiente artístico venezolano, donde antes había participado con cierta frecuencia en salones y concursos de arte. Otra fue su crisis mental, sin tratamiento adecuado –la cual fue robando espacio a su ser creativo y a su talento- más acentuada en los últimos años. Y otra, por no haber mantenido una producción artística al nivel de lo que esperaban de él la crítica y los entes culturales en Venezuela, más si consideramos el lugar donde había sido elevado en sus años de estudiante y en su primera época caraqueña. Pero Pascual Navarro si marcó huellas en la Historia del arte en Venezuela.

El texto que antecede forma parte de la tesis De la Abstracción a la Figuración. El cambio de tendencias en cuatro pintores venezolanos, presentada por el autor en septiembre de 1988 a la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Con esta investigación se establecieron las causas más influyentes que produjeron el cambio de la tendencia abstracto-geométrica a la figurativa en los artistas Luis Guevara Moreno, Pascual Navarro, Mateo Manaure y Carlos González Bogen. Ellos, junto a otros venezolanos, crearon en París en 1950, el grupo “Los Disidentes”, opositores a la pintura paisajista de los años anteriores y promotores de la abstracción en Venezuela. Para esta exposición se tomó de la tesis el capítulo de Pascual Navarro, en una nueva revisión.

----- 18 p.

Artículos críticos de Pascual Navarro

.....
Arte si... Pero sin dogmas

El incidente que se produjo en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, ha dado origen a numerosos artículos y comentarios sobre este movimiento plástico venezolano, algunos de ellos muy interesantes, calzados por firmas responsables e idóneas, otros por apasionados e intransigentes que ni si quiera valen la pena tomar en cuenta. Entre los primeros figura uno del señor Gilberto Antolínez, publicado en “El Heraldo” el pasado domingo 11 de noviembre, que contiene aseveraciones dichas en un tono nada majestuoso y poco convincente, con las cuales, yo como artista plástico y muchos de mis camaradas de estudios, nos encontramos en evidente contradicción y por ello considero justo rebatir.

Quiero previamente confesar que me resultó bastante difícil poner en orden en la selva de conceptos emitidos por Antolínez en su artículo, de allí que sólo me remita a discutir sus ideas fundamentales, pasando por alto otras de menor cuantía aunque no menos equivocadas y arbitrarias.

LA REVOLUCION MEXICANA Y LOS UNIVERSALES

Comienza diciendo el acucioso señor Antolínez que “el arte de una nación pierde su espontaneidad, su hábito humano, su primitiva virilidad” cuando sus artistas se entregan a influencias extranjeras o a ideas universales. Y al enjuiciar la revolución pictórica mexicana expresa que ésta vale precisamente porque abandonó los cánones estéticos europeos.

Resalta el extremismo infecundo de tal opinión cuando se recuerdan los casos de Asiria, Caldea, Grecia, Roma. Bizancio y de todo el arte moderno en general. El desarrollo artístico de estos pueblos fue el resultado de un conocimiento, de una asimilación y de una transformación de la tradición, pero no de una tradición nacional considerada como hecho aislado. El arte en una nación no pierde en nada su virilidad, su espontaneidad, ni menos su hábito humano cuando los artistas, partiendo de concepciones y procedimientos universales evolucionan hasta la creación de un arte de características propias.

Todas las revoluciones entendidas éstas como movimientos sociales, no van al encuentro del alma popular, tal el caso del facismo que iba en detrimento de esa alma popular.

En cuanto al caso concreto del movimiento plástico de la revolución mexicana, ella apenas posee una conexión relativa con la incipiente tradición nacional de aquel gran país, porque en su seno se hallaban albergados elementos y procedimientos que son universales (occidentales, orientales, etc.). Esa relación es superficial, puramente temática. Este aspecto tan aceptado por los románticos y luego rechazado por los impresionistas y cubistas fue elevado a principio por los surrealistas. De allí que en este sentido el aporte de los mexicanos no sea nada original. El crítico materialista-histórico Arquéeles Vela dice en su Historia Materialista del Arte que “tanto la obra de Rivera, como la de Orozco y Siqueiros, quedará lo positivo del arte, cuando sus pinturas hayan perdido, con el tiempo, lo específico y su contenido ya no sirva al proletariado”.

Hablando de revolución en pintura, es necesario expresar que ha habido muchas concepciones que no persiguieron tema de presentación, pero fueron más revolucionarias, más cercanas a lo social, que muchas obras que llaman de arte social o del “arte para obreros”, que tantas críticas mereció de Lenin.

----- 29 p.

La pintura monumental de México revolucionario no está desvinculada de ningún modo de conceptos universales, sino más bien certifica la entrada a la historia del arte de escuelas como la primitiva italiana y la de personalidades como la de

un Goya, un Delacroix y un Daumier, y no, lo que se ha pretendido decir que el arte mexicano está despojado por completo de influencias de occidente. El mismo crítico marxista ya citado, Arqueles Vela, dice “Rivera trae de Occidente un sentido de la proporción, un concepto arquitectural de la pintura –iniciado por Cézanne y Renoir- y una técnica depurada en la tradición, después de un estudio profundo y consciente de la mecánica renacentista”.

DEL PIANO AL FORTISMO

Expresa en su mentado artículo heráldico el señor Antolínez que el artista venezolano es un ególatra que quiere opacar la silueta de los demás artistas, para añadir de seguidas que “nuestra plástica carece de las grandes orquestaciones pictóricas donde el protagonista de la historia, el alma dinámica del universo, es la figura humana, el “microcosmos”. El arte venezolano no ha advenido todavía a esta verdad que hizo gigantesco al movimiento pictórico del Renacimiento y dio su patetismo escalofriante a toda la pintura del Barroco...”, para finalmente desembocar en la siguiente pregunta: “qué naturaleza muerta de Cézanne, qué abigarrado paisaje sin figuras de Pissarro o Manet, vale lo que el “Juicio Final” de Rubens, todo él compuesto de figuras humanas?. Entre aquello y esto va la diferencia que del “piano” al fortísimo...”

Vamos por parte, señor Antolínez. ¿Por qué criticar a Venezuela no posea un arte de conjunto, cuando propiamente no ha tenido una tradición artística?. Es bien sabido que sólo a partir de 1936 comienza un verdadero renacimiento de las artes plásticas en Venezuela, impulsado por el señor Antonio Mosanto y el cuerpo de profesores de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. ¿Y por qué ese aferramiento en caminar a los artistas venezolanos hacia una sola concepción y constreñirlos dentro de ella, e insultarlos porque tengan miras hacia otros derroteros más originales?. Dice usted que “el artista venezolano trata de opacar a sus coterráneos”. Pero, esto no es un fenómeno exclusivo de Venezuela. Es una ley fundamentalmente biológica en la lucha artística. Es un ideal superación y reovación que en gran parte contribuyó a la formación de personalidades como la de un Miguel Angel, de un Pablo Picasso, etc. y, generalizando, desde los tiempos primitivos hasta nuestros días.

La afirmación de que el elemento primordial en el arte Barroco es el hombre, es completamente falsa. Aunque en la concepción barroca se tomó al hombre como tema, ello fue completamente pasajero. Sólo interesó como medio para la representación, pero nunca como ideal objetivo y final de toda su obra artística. Para Rembrandt, el hombre y el tema desaparecían para dar cabida a los fenómenos plásticos luminosos de las formas como ellas se presentan, sometidas a la sensación pura. Igual aconteció con Rubens, en quien la superabundancia de musculosidades y movimiento rítmico de las figuras persiguen un fin decorativo –relegándose el interés del hombre y del tema a segundo plano. La sensación y la revolución de que se quiere hacer objeto a Ruben, no ha sido posible, ya que fue el pintor más cotizado de su época, lo cual indica, que estaba de acuerdo con ella. Y es sabido que en los últimos tiem-

pos de su producción llegó a comercializarse de tal manera que la moda y los clientes le imponían lo que debía hacer.

Para el romanticismo el tema lo fue todo. Sin embargo a Delacroix sus escenas patéticas, pasionales y conmovedoras, le interesaron sólo como base para realizar esas armonías por contraste de colores y el uso de los complementarios. El romántico está íntimamente ligado al barroco, en donde las formas se diluyen con el fondo, mediante las relaciones de los valores pictóricos.

Se cuenta que estando Delacroix en una reunión se le acercó un amigo diciéndole: "Maestro, mire Ud. al diputado y al senador tal. ¡Qué buen motivo para un cuadro!". A lo cual contestó Delacroix: "Nada de éso. El senador y el diputado son dos manchas de color; una roja y otra verde, que armonizan perfectamente".

Negar la sensación y la intelección es negar dos elementos primordiales del hombre como hombre y como artista, y a la materia artística conteniendo al hombre como elemento inicial. Y es negar, por consecuencia, las dos fuerzas generadoras de toda civilización y de toda cultura.

Eso de hacer relación entre unos y otros me parece completamente erróneo, ya que los objetivos perseguidos por Cézanne y los impresionistas fueron completamente opuestos a los de Rubens. Eso sería lo mismo que querer relacionar a Rubens con el Siglo de Oro de Pericles. ¿En qué plano quedaría situado Rubens?. Esto es de nuevo ir "del piano al fortísimo".

El ideal perseguido por Cézanne fue el de la revisión y la transformación del concepto clásico, con todo el aporte que trajeron consigo los románticos y los impresionistas, originando por consiguiente el movimiento cubista.

Y por lo que atañe al impresionismo, este movimiento fue la puerta abierta hacia todas las manifestaciones que siguieron posteriores a él. En cuanto a la opinión de que no abrigaron dentro de su alma ningún signo de rebeldía, es desconocer por completo la historia del arte. Y si no consiguieron dentro de su manifestación lo que alcanzó Rubens y el Renacimiento, fue porque perseguían objetivos distintos, pero nunca por falta de talento ni por dejar de ser individuos dispuestos a la lucha como un Manet, un Pissarro, un Renoir, etc. Con un Manet, comienza el desenvolvimiento de una pintura que dio cabida al decorativismo de un Matisse, y a la síntesis y deformaciones de un Van Gogh, y de un Toulouse Lautrec. Y si se relacionó a la pintura española y principalmente con un Velásquez, y un Goya, fue nada más íntimamente ligado a los problemas plásticos que eran el ideal que le atañía. Y no podía caer desde luego en la cuestión goyesca expresionista, por reacción contra la ideología romántica de la cual hacía tiempo se había salido. Aquellos que hablan con indiferencia y con el único deseo de

aplastar y desconocer a personalidades ya formadas como la de un Cézanne, Lhote, un Dalí, un Picasso, etc., quiero decirles que quizá nosotros estemos más ligados al devenir universal por nuestra condición racial sin tradición, en la cual están inscritos tres elementos como son el indio, el negro, y el occidental, los cuales dan una gran variabilidad a nuestra raza. Tal vez ésta sea una condición necesaria para la creación de un arte original, que partiendo de lo conocido de Occidente y de otras culturas, pero siempre relacionadas entre ellas, pueda dar un fruto propio. Nada hubiera sido Grecia si no hubiera tenido lo que le antecedió, de lo contrario

----- 31 p.

hubiera tenido que empezar de nuevo. Y lo mismo sucedió con el Renacimiento y otros movimientos que son eslabones de un solo arte eterno y universal.

Esa intención de un encadenamiento y un constreñimiento académico que se nos quiere hacer de un Rivera y un Orozco, es absurdo. Tomando en cuenta que la sencillez, sobriedad y estilización de las figuras de Rivera, están enmarcadas dentro de un panorama prerrenacentista (Primitivos italianos), y posterior a ellos con Gauguin en su tendencia primitiva nativista y Orozco con sus voluminosidades sometidas a la influencia de la luz grequiana, junto con la caricatura de sus personajes a la Goya y Daumier, nos dan idea exacta de su relación con el viejo continente a los cuales se ha querido desvincular.

Esa actitud despectiva que se quiere tomar ante la obra de Picasso, es completamente devastadora y atropellante por lo que respecta a un hombre que ha buscado las fuentes íntimas del arte, de la belleza donde estuviere, sin ningún prejuicio de razas e ideologías como en lo negro, lo primitivo, lo oriental, lo infantil, etc. Y ha comprendido que el arte es uno, como lo es el hombre también; a pesar de los cambios climatológicos, raciales y temperamentales, que hayan afectado su personalidad.

Picasso ha sido un alma gitana que ha navegado en todos los mares artísticos buscando las fuentes íntimas de la belleza habidas y por haber, sin ningún temor a las tormentas raciales y sin miedo al fallo de la crítica, descubriendo siempre horizontes nuevos que muchos no entreven. Quizá el Picasso que venga posteriormente, sea más peligroso de lo que ha sido hasta ahora.

El Nacional, Pag. 11- Caracas, diciembre 2, 1945.

.....
El Diego Rivera que yo conozco

Es verdad que, en general, que ha todos habla la escritura, pero surge ahora la cuestión de que cuando se escribe con un vocabulario de diccionario y manos se echan a citas y conceptos superficiales para volcarlos extrañamente amalgamados en un artículo de periódico, el autor revela poca consideración por

su lector y ofrece la impresión de una biblioteca poco seleccionada y destinada a quienes solaz esparcimiento encuentran en la lectura del “Larousse Ilustrado”.

Hace muchos días publiqué un artículo en este mismo diario donde exponía algunas ideas opuestas a las expresadas por el señor Gilberto Antolínez, conocido indigenista que de algún tiempo acá funge de crítico de arte. Entonces bien me cuidé de guardar la necesaria compostura y de rendir mi antagonista circunstancial los respetos debidos a su condición de hombre de pluma. Porque lo supuse responsable e idóneo en estos temas, bien lo traté, y lo hice constar muy claro. Sin embargo, no le plugo a él responder de igual manera. El pensador cedió el puesto al hombre iracundo. Sin otro apoyo que el de la sobrestimación de su propia persona, se echa una soga al cuello con sus propios argumentos, cae en un mar de contradicciones, gesticula y blasfema, todo en un vano intento de armar escándalo, con la secreta esperanza de que los testigos de la polémica hayan olvidado lo dicho por los exponentes.

En un artículo publicado en “El País” al abordar el rico filón de la pintura del México revolu-

----- 32 p.

cionario, insiste en viejos errores e incurre en algunos nuevos que de bulto resaltan aún dentro del espeso merengue de su exuberante verbalismo.

Tras de admitir que –idea que no fue expresada primitivamente por él sino por mí- el espíritu de una cultura se singulariza, no sólo por las influencias que produce, sino por las influencias que recibe, concluye que el “arte de Diego Rivera nace del contacto con su pueblo en marcha, y que el renacimiento y demás influencias europeas no están en lo esencial, sino en lo superficial- de su pintura”.

Esta opinión del señor Antolínez, que no tiene ninguna base real estética, se origina del concepto general literario que él tiene de la pintura. Para él parece ser más importante el cuento, la anécdota, la literatura que las calidades pictóricas propiamente dichas. Parece importarle más la “representación” que los medios de “representarla”. De allí su confusión, que obseca y onnibula su mente.

Expresar que Diego Rivera bebió de la fuente purísima del Prenacimiento, no constituye en manera alguna un concepto deprimente para el notable artista mexicano. Antes por el contrario lo reafirma y engrandece. Ningún crítico atento puede negar que los medios de representación en Rivera acusan su relación con los prerenacentistas y primitivos coloniales, sin que con ello nadie valla a incurrir el la simplonería de calificarlo de “injerto de prerenacentismo”. No olvidemos el caso ejemplar de Pablo Picasso, no un “injerto” sino una síntesis de las más extraordinarias concepciones universales que al través del tamiz de su temperamento magnífico constituyen materia primigenia de concepciones nuevas, antes no señaladas, que hacen de él, el Pablo Picasso “aquel de

nuestros contemporáneos más dignos de ser llamado genio” como dijera Jean Cassou.

Si para el hombre primitivo y el de todos los tiempos hubiera sido más interesante la representación que los medios de realizarlas, nunca hubiérase aportado ninguna variación estilísticas en la materia artística, porque entonces las formas y los elementos serían simple elaborados de la misma manera sin contribuir en nada a la imaginación creadora, se hubiera producido para entonces la fotografía, no la pintura, y sólo nos serviría como base para argumentaciones de carácter documental. Afortunadamente señor Antolínez el hombre primitivo no pensaba como usted, para él las formas y los elementos reales se traducían en metáforas pictóricas.

LA INFLUENCIA DE BRUEGHEL

Al admitir decisivas influencias europeas en Diego Rivera –¡al fin!- agita Antolínez como un “hallazgo” el hecho poco notado, según él, “el popularismo”, del gran maestro Peter Brueghel, el Viejo.

Se queda usted corto señor Antolínez ... No se habla de Rivera en cuanto a su realción con Peter Brueghel, el Viejo solamente por representar los tipos populares que presentaba Brueghel, sino aún en lo que atañe a pintar sus figuras mediante la estilización redondeada, y la amplitud de la luz tratada con valores transparentes y suaves en los volúmenes, que a su vez son recortados por el fondo oscuro y que a pesar de dar esa robustez a la formas quedan enmarcadas en plano netamente decorativo y arquitectónico.

En la obra de Diego Rivera “Zapata”, la estilización del caballo, junto con la debilidad del claroscuro en el modelado, pertenecen a un ideal de Paolo Ucello. La geometrización recta de la figura va ha-

----- 33 p.

cia un ideario cubista, pues la simplificación en forma redondeada pertenece a Brueghel.

Es falso también, señor Antolínez, que en mil novecientos veintiséis Rivera haya abandonado sus antiguas veleidades parisinas, cuán los dos paisajes que representan árboles y fechados en mil novecientos treinta y siete autentifican todavía sus gustos por ella. El primero de los paisajes cuyo tema es “Arboles copales” (1937) por su realización puede ubicarse en un plano muy cercano al surrealismo de Dalí con influencia italiana. El otro paisaje del mismo año, mil novecientos treinta y siete, que representa un árbol y piedras, éstas están elaboradas a la manera cubista tratadas por planos y en forma arquitectónica.

En muchos casos los medios de representación utilizados por Diego Rivera, no coinciden propiamente con la idea dinámica de la revolución que se quiere expresar, pues la estilización, la sencillez, y lo estático de las figuras junto con la

monocromía y la amplitud de la luz, síntesis y simplicidad del modelado, envuelve sus concepciones en un halo poético, lírico, en contraste completo con Orozco en donde el asunto y los medios de representación concuerdan mediante el ritmo dinámico de la luz y de las pinceladas que junto con las formas que se envuelven con el fondo se escapan a la aprehensión táctil formando un panorama tormentoso y patético.

ESTILIZACION Y “FEISMO”

Más adelante el muy enterado señor G. Antolínez consigna, hablando de la representación americana indígena, que hay cuatro tendencias distintas, a saber: “La primera prefiere la estilización angulosa, casi siempre rectangular, muchas veces hasta cúbica, por consiguiente de estilización casi geométrica: la segunda se esfuerza por la suavidad y redondez natural, pero se estaciona, sin embargo, en la flacidez informe; la tercera consigue ya la enérgica aprehensión de la vida individual, pero solamente con la conformación de la cabeza y por lo común en la dócil técnica de la cerámica; la cuarta, finalmente, incurre en combinaciones, caricaturas y deliberadas fealdades”.

Todo el mundo sabe que estos elementos no son originarios de los indígenas, sino que desde las concepciones más ingenuas del hombre primitivo hasta nuestros tiempos han surgido completamente definidas integrando con ellas el organismo contribuyente de todas las manifestaciones artísticas del hombre, originando por consiguiente lo estilístico dentro de la historia del arte.

En cuanto al “feísmo” de Rivera no es propiamente indígena pues es sabido que el “feísmo” de las concepciones primitivas, es debido en muchos casos a la falta de realización técnica que no le permite al artista captar de un modo natural lo que tiene por delante, y esto fue patentizado de una manera consciente por los pintores europeos que tendieron hacia el arte negro e indígena y pudieron usar muchos medios que podríamos llamar ilógicos por conseguir el “feísmo” expresionista. Pero en Rivera ésto es ya distinto. El “feísmo” de sus figuras es conseguido por la representación de tipos feos, pero nunca a base de estilizaciones ilógicas que los certifiquen como tales.

LOS COLORES INDIGENAS Y RIVERA

Firme en su tessitura. Antolínez no titubea en expresar: “Y el colorido sobrio de Rivera, tampoco

----- 34 p.

puede escaparse de la sugestión aborigen. Rivera, fresquista sólo usa diez colores: seis tierras naturales de óxido de fierro, verde esmeralda, dos azules y negros: esto es, la paleta medida y sobria de los códices.

Las coloraciones en los indios son violetas; muchas veces usan los colores en su pureza, a base de armonías por contrastes y uso de complementarios como el rojo y el verde. Mientras que en Rivera las armonías son más fina, menos contratadas donde casi siempre predominan los sienas, los negros y los ocre y

muy pocas notas violentas como el bermellón y el azul para dar variedad al conjunto; si no fuera así quedaría en la mera monocromía. En el indio están tratadas las cosas mediante manchas de colores y después viene un dibujo superpuesto que las ornamenta y describe. Mientras que en Rivera es un dibujo fileteado y luego coloreado.

OTRAS DIFERENCIAS

En los indios los elementos se acercan hacia un ideario ornamental en el cual está elaborados éstos a la manera de encajes. En Rivera sucede lo contrario, sus figuras están situadas en un orden decorativo mediante la estilización, definición de las formas, superficialidad pero de ninguna manera basadas en ornamentaria pura.

El Nacional, Pag. 4- Caracas, Diciembre 23, 1945

.....
César Prieto en el Museo. Un artista del paisaje

La primera impresión que en el aficionado produce el séptimo Salón Anual de Arte –la abundancia de piezas de ninguna calidad y la ausencia de muchos de nuestros mejores valores es esa cosa que resalta- se ve prontamente mitigada ante la presencia de algunos pocos que, como César Prieto, bien claro han de hablar siempre de la alta calidad de nuestra plástica. Su ingenua personalidad – en el buen sentido de la palabra- queda allí autenticada en cuatro paisajes luminosos, de los que nos hace lírica entrega envueltos en un halo de primitiva poesía.

La obra de este pintor singular no goza de la preferencia de la que “claqué”; sus telas suelen producir en el espectador una sensación poco común que llega hasta engendrarle un prejuicio al punto de opacar su mirada o impedirle percibir y gozar así las excelencias de una pintura que encuentra punto de partida en la delicada introspección de una personalidad hipersensible. Tal cosa no le sucede tan sólo al profano, sino muchas veces aún al conocedor y a los propios profesionales de la pintura. Ello quizá obedece a cierta aridez, a un indeterminado aire primitivo que flota en sus lienzos. Pero si con amorosa atención nos detenemos a observar, presto hemos de rasgar el velo con el que el prejuicio nos veda la obra de un pintor maduro y de un trabajador infatigable, que no ofrece jamás la impresión de cansancio ni rebuscamiento amanerado, sino más bien de una frescura tal que sus cuadros parecen haber sido pintados en una sola sesión. Este aire primitivo y árido de su obra es producto de los motivos que utiliza, casi siempre agrestes, demasiado sencillos, sin mayor excitación o halago para el público y, especialmente motivos pintados sin

----- 35 p.

ningún efectismo ni trucos, ni tratados con el fin de llamar la atención por medio de una técnica de habilidad, para demostrar que se conoce el oficio, y menos un

“oficio” lamido y meloso. César Prieto es un pintor serio, honesto, con segura conciencia de su misión artística.

Es uno de los genuinos representantes dentro de la pintura venezolana del paisaje típico, no tanto por los temas sino por los medios de representarlos. La característica fundamental de nuestro paisaje es la invasión que con torrentosa fuerza la luz tropical hace de los objetos sin destruirlos, sino construyéndolos y definiéndolos. Tal cualidad encuentra fiel intérprete en Prieto, incansable pesquisa del ideal lumínico que tanto preocupó a los impresionistas pero, alejados de éstos en el concepto. Un impresionista se volverá pura luz, puro aire a fuerza de destruir las formas, mientras que en César Prieto se equilibran la luz y las formas, se hermanan; la luz se encuentra al servicio de la claridad objetiva, los valores son claros, transparentes, puestos unos al lado de los otros, recortadas las formas muy finamente, consiguiendo de este modo que la luz inunde todo el cuadro y creando con ella –la luz- una materia rica, una unidad lumínica con solidez.

LUMINOSIDAD

De los cuatro paisajes expuestos por César Prieto en el Salón, El mar desde El Cojo, Casas de Catia, Punta de Mulatos y Bella Vista; el primero señalado en el catálogo con el número 114, constituye cada muestra del predominio del factor lumínico en su pintura. Su composición presenta rasgos muy determinados. Ella se logra mediante amplias masas de peso simétricamente repartidas. Las casas de la izquierda están subordinadas a un bloque compacto, equilibradas a la derecha con casas que tienen el mismo orden. Se podría decir de este cuadro que todos los elementos participan del sistema de composición por regiones o bloques. Las casas, el mar, las nubes y la tierra siguen este orden. Las formas son muy sencillas, simplificadas algunas hasta el supremo recurso de la geometría. El cuadro está ordenado dentro de un predominio de líneas horizontales que ofrecen la impresión de equilibrio, de reposo y de placidez poética.

En cuanto a valores de claroscuro y colorido, el paisaje El mar desde El Cojo es una gran unidad y variedad de colores y valores. La luz ha sido llevada hasta la exageración del blanco coloreado y con todo no es chocante ni violenta, porque esta exageración de la luz se compensa con un trato, igualmente exagerado, de la sombra, que es llevada a valores muy claros y transparentes, consiguiendo con la suma y relaciones de estos dos elementos –luz y sombra- la unidad valórica y colórica. Lo más oscuro para Prieto es un gris, y las formas, sin ser contrastadas, dan al paisaje una gran solidez. Esto último obedece a un recurso muy original: todo el paisaje es luz, pero las luces clara están yuxtapuestas a luces más oscuras, consiguiendo así que éstas valgan por sombras conforme a la relación de valores.

El colorido de este paisaje revela cultivado sentido de la armonía, de una parca y sobria selección de colores. No es un cuadro de gran riqueza cromática, pero sí

de altas calidades plásticas que fundamentan la construcción, solidez y profundidad espacial del paisaje. Prieto parece interesarse preferentemente en la realización del paisaje por la profundidad espacial y no por la aérea. La profundidad aérea, aun-

----- 36 p.

que no deja de ser sugerida por los tonos azules y violáceos en que descansan sus armonías, no llega a constituir propósito fundamental para el pintor. La profundidad espacial, o lo que es lo mismo, la ubicación de los objetos en el sitio que les corresponde en relación a otros que están primero o después de ellos dentro del cuadro, está conseguida, no precisamente como la obtenían los impresionistas a base de la destrucción de las formas de los últimos términos y la construcción de los primeros envolviendo a un tiempo las líneas con el fondo, sino que, Prieto utiliza el grafismo ornamental de la cualidad de ser de las cosas valiéndose ya de pasta muy rica o por pinceladas que las describen y ornamentan en relación con el interés por la distancia: los primeros términos son de una pastosidad y un grafismo más definido que los demás términos.

CONSTRUCCION NEO PRIMITIVA

En el paisaje Punta de Mulatos marcado en el catálogo con el número 116, Prieto presenta un problema distinto, ya en cuanto a colorido, valores, composición y en cuanto a luz misma que es diferente en relación al paisaje 114. el presente paisaje está ubicado dentro del predominio general de una diagonal, que partiendo de un ángulo izquierdo superior va a la extrema vertical derecha teniendo por contraste una dirección contraria que en unión con la dirección horizontal del mar viene a constituir el primer punto de apoyo del equilibrio del cuadro. La masa angular y amplia del terreno del primer término se contrapesa con la superficie rectangular del mar. La profundidad se ve, definida por franjas horizontales que se separan unas de otras a modo de capas amplias de valores.

Es un cuadro rico en colorido, pero la matización de las partes está subordinada a la síntesis del conjunto que las uniforma, siendo éste el motivo por el cual el cuadro nos parece una gran sobriedad y parquedad colórica. La armonía del paisaje está lograda a base de tres colores: anaranjado, rojizos, verdes amarillentos y azules violáceos. El colorido está en íntima relación con el ambiente del paisaje, no se nota aquí la exageración de la luz y el color que resalta en El mar desde El Cojo. Su armonía es cálida-dorada en oposición al colorido gris y frío del otro.

La ejecución, como la ubicación de una figurita en el paisaje para animarlo, es completamente modesta. No es el convencionalismo de una factura brillante, ni de pinceladas sueltas puestas con habilidad. Es sobre todo una realización sobria y sencilla, pero rica en calidades pictóricas y de materia semipastosa que ornamenta las formas, las solidifica y las construye. Esta ejecución de superposición de pasta no es de ninguna manera el trabajo cansino y rebuscado de la lucha entre el natural y el pintor, la materia del oficio y el artista.

Los volúmenes están logrados de un modo amplio; los valores de sombra están colocados a un lado de la luz sin degradación, recortados muy finamente debido a la transparencia de la sombra. Quizás sea ésta una característica un tanto rudimentaria y muy cercana a un concepto primitivo.

CONSTRUCTIVISMO CLASICO

Casas de Catia (No. 115) es una composición que descansa en el encierro de las formas dentro

----- 37 p.

de elementos que integran una especie de marco ideal, como árbol vertical de la derecha, la línea horizontal del primer término y las nubes. Dentro de este marco, los objetos se ven encerrados y obligados a ir de fuera hacia dentro. Las líneas se orientan con sugerencia de la profundidad y un juego rítmico de analogías de profundidades unido esto por una factura rítmica de pinceladas y grafismos ornamentales de las cualidades del ser de las cosas de que ya habláramos a propósito del primer paisaje analizado hace de este paisaje una ejemplar enseñanza por los medios empleados para obtener la profundidad espacial. Es color es de una gran jugosidad; las florecillas rojas entre los arbustos están montadas en altorrelieves, con craqueladas. Las nubes son muy ingenuas y están repartidas simétricamente en el cuadro; son completamente distintas a las nubes del paisaje 116, que están unidas dentro del ambiente gris del cielo, y contrastan con el constructivismo ornamental y decoración necesaria del plano del cielo del 114, y contrastan más aún con el clasicismo formal y barroco movimiento de las nubes del paisaje Bella Vista (117).

Este paisaje, Bella Vista es primordialmente decorativo. Las nubes constituyen dinámicos arabescos y la superficie del terreno está adornada con las manchas verdes que sugieren mogotes, ordenados estos últimos en función decorativa.

CONCLUSION

Estos cuatro paisajes de César Prieto, considerados en conjunto, ofrecen la impresión de una como degradación del concepto que va de lo decorativo a lo constructivo. Debe considerarse dentro de lo puramente decorativo el paisaje marcado con el número 117 del catálogo, luego el ideal semi-constructivo lumínico del 114, continuando con la tendencia neoprimitiva de construcción del 116 y por último el verdadero ideal clásico de la composición cerrada en sí y de las formas y colores como ellas son, negando en absoluto lo accidental y lo variable, concepción que corresponde al paisaje 115. En fin, fácil es apreciar cómo en los presentes trabajos se armonizan en perfecto equilibrio las tendencias decorativas y constructivas.

Prieto es decorativo sin llegar a la simple superficialidad de un decorativismo frío y abstracto, y es constructivo sin llegar al amaneramiento dibujístico y al intelectualismo glacial, académico y cortante de lo constructivo.

Es este pintor un clásico con acentuaciones primitivas. Es clásico en lo formal; las formas están representadas como ellas son, aisladas por completo de todo accidente perturbador; definidas muy claramente las regiones de profundidad por franjas horizontales y los volúmenes y el color sometidos a un ideal de abstracción intelectual en oposición al interés visual de los objetos como ellos se presentan en el medio ambiente. Tiene acentos primitivos en cambio, por lo característico de la simplificación de la línea, los valores y el modelado. Su espíritu de selección y parsimonia le impide abarrotar y complicar los elementos dentro del cuadro, lo que ofrece al observador poco atento la impresión de poseer escasa imaginación, impresión errónea por lo demás, pues Prieto es un pintor que ante el paisaje equilibra, simplifica, suprime, ordena y agrega otros elementos, todo en pro de la composición del cuadro. Es

----- 38 p.

artista que está siempre en función creadora; sus paisajes siempre han de decirnos algo nuevo. Tiene la ventaja Prieto de que este orden lo realiza en el propio paisaje natural y no lo somete a la acción fría del taller, de allí que los elementos propiamente imaginativos concuerden con el todo de observación extraído de la naturaleza. En sus obras se hace sumamente difícil apreciar el trabajo propiamente imaginativo y cuáles las cosas tomadas del natural. En realidad, a la inversa de muchos pintores que realizan toda su labor de fantasía sin relación a la naturaleza, Prieto encuentra su más rica veta de inspiración en la naturaleza; de la cuidadosa observación de ella extrae nuevas enseñanzas pictóricas. Pinta de adentro de su alma franca, sencilla y pura hacia fuera. De él puede bien decirse que tal es el hombre, tal es el artista. No es un realista exagerado, ni un idealista frío y absoluto; yo diría que en él se produce un justo equilibrio de estas dos tendencias.

El Nacional, Pag. 4- Caracas, marzo 27, 1946.

.....
El solitario de Macuto

Más lejos que Monet, que Sisley, que Renoir

Los que hasta ahora se han ocupado de escribir para el público sobre el artista Armando Reverón, lo han hecho generalmente en función de su persona y no de su obra, y ello, en manera puramente literaria, con intención un tanto reporteril y pintoresquista, sin preocuparse casi por penetrar el sentido de sus singulares aportaciones estéticas. Algunos, se han detenido a indagar el género de vida que hace –un tanto robinsoniana, si se quiere–, a observar y describir con tal curiosidad y minucia sus originales costumbres que a la distancia se adivina la marcada tendencia de hacerlo aparecer como un adscrito al credo de <<epater le bourgeois>>. Los pocos intentos de relacionar esta vida suya, tan fuera de lo común, con su pintura, han pecado casi siempre de superficialidad, naufragando en un océano de errores que han concluido por difundir la idea absurda de que

es el gran pintor caraqueño, a modo de un ente mitológico, cosa sagrada o misterio bíblico, en el que se cree como un dogma, sin sentir la necesidad de entenderlo. Prejuicio funesto, lamentablemente desde todo punto de vista, por cuanto ha impedido que la obra de Reverón realice la misión fecundizante, activa, a que está destinada, no tan sólo dentro del ámbito local, sino aún en el cauce estético-pictórico universal. Los pintores venezolanos lloramos a diario la pena de que los maravillosos mensajes reveronianos así se pierdan ante la indolencia de los que bien podrían ensayar al menos, la difícil –pero no imposible- tarea de interpretarlos, de traducirlos, asiéndonos asequibles al conocimiento de las masas, con lo que cumplirían una empresa realmente culta y enaltecedora.

Puede apreciarse la obra de Armando Reverón en el hecho de que, si la relacionáramos a conceptos universales o a pintores de justa fama ella no se resiente, sino que por el contrario, coincidiendo en lo que podríamos denominar puntos de partida, se ahonda, crece y aparta, trayendo un torrente de aportaciones, de creaciones plásticas nunca antes soñadas, que nos obliga a definir a Reverón como un verdadero genio americano.

----- 39 p.

La sola <<época blanca>> puede servir de irrefutable ejemplo para verificar este aserto. Ella de por sí lo señala como una de las personalidades más sólidas y originales de la pintura contemporánea. En esta <<época blanca>> Armando Reverón logró desarrollar el concepto luminoso aportado por los pintores impresionistas franceses hasta llevarlo a esferas que desafían la imaginación. Fue aún más lejos que Monet, que Sisley, que Pissarro, de quienes se diferencia en los medios empleados y aún en el mismo desarrollo del concepto, pues, es fácil observar en las obras de este carácter que Reverón ha tratado el valor de la luz y el color llevándolos al blanco y a la decoloración; ha suprimido casi, los valores de sombra, o los ha hecho tan transparentes, que todo que se hace luz, descansando las telas en un ideal de superficie decorativo- pictórico: un objetivo que no alcanzó plantearse como aspiración el <<impresionismo>>. La supresión o transparencia de los valores de sombra no impide que la obra muestre consistencia, volumen y fuerza.

El problema de los volúmenes en los cuadros de Reverón constituye uno de sus aspectos más interesantes. Dificultamos que toda la historia de la pintura universal se encuentre otro pintor que sugiera el volumen por tantos medios absolutamente originales: Uno de tales medios especialmente en algunas telas de la <<época blanca>>, es el del empleo de un contorno fileteado que se acomoda a las formas exteriores –porque el interior es todo luz- sin que existan manchas de sombras; un filete que a veces es tan transparente que se confunde con el fondo y el interior haciendo innecesaria la yuxtaposición de valores para que surja el volumen, ya que los cuerpos giran en redondo en virtud de este procedimiento singular. Procedimiento que aún el mágico Renoir hubiera sorprendido.

Sin que en ningún momento eche e olvido las tremendas dificultades que esta labor implica, en el presente artículo me propongo ensayar el análisis de cuatro obras expuestas por Armando Reverón y que pertenecen a diferentes períodos. Siendo como soy un pintor y no un escritor ni un crítico de oficio, comienzo por invocar la indulgencia de los lectores, ya que en el intento de esta difícil tarea me ayudará, más que las herramientas del disertor profesional, un justo deseo de divulgar algunas interpretaciones personales de la obra del maestro.

El universo de Reverón no puede captarse sino tras una observación detenida y profunda de su obra, compleja, plena de tantas cualidades y tantos aportes nuevos que, a pesar del más sostenido esfuerzo, por lo regular escapan a la mirada del espectador avezado. Tan dañina ha sido la fábula creada alrededor de este extraordinario artista que hoy no es raro oír a personas tenidas por cultas exclamar en tono de sorna contenida frente a sus cuadros: <<esos son del pintor loco de Macuto>>, cuando lo único cierto es que la obra de Reverón está realizada en manera plenamente consciente en cuanto a los conceptos y a la técnica, exactamente igual a lo sucedido con el iluminado Van Gogh. Si en algo contribuye este artículo a destruir tal absurdo, me daré por plenamente satisfecho.

ALICIA- Es un gouache, tratado con la característica peculiar de sus óleos. Representa una muchacha sentada en un taburete, descrita con la exquisita gracia con que suele animar sus figuras y un fondo de paisaje muy simple. La gracia misma y la pose de la muchacha acentúan la naturalidad primitiva que tanto se conforma al concepto de la vida de Armando Reverón. El cuadro es señaladamente decorativo, enmarcado dentro del concepto pictórico que Wolfflin denominaba <<de forma abierta>>, es decir,

----- 40 p.

como se presenta sometida a las transformaciones del medio ambiente. Posee una relación, aunque muy alejada, con la Maja desnuda, de Goya en cuanto a la estilización de la parte inferior del cuerpo, ancha en las caderas y en los muslos y adelgazada hacia la rótula, los gemelos y los pies. Igualmente puede hallarse en cierto modo una relación con Goya en cuanto al abordaje del problema de la luz, pero no en cuanto a su solución. Los problemas plásticos son condiciones propias de la historia de los estilos. Este problema de la luz, por ejemplo se lo plantearon Goya, Rembrandt, y los impresionistas, y este simple hecho puede servir para relacionarlos en cuanto al punto de partida, pero no implica ello necesariamente el cobijamiento bajo un ideal estético común. Todos ellos usaron procedimientos singulares, no comunes, empleando medios distintos y obteniendo resultados diferentes. Así Reverón. La distribución de luz y la sombra en Goya, preferentemente en sus grabados, obedece a una ordenación amplia y premeditada, anterior a la colocación de las figuras dentro de zonas delimitadas de luz y de sombra; figuras grafiadas por líneas muy continuas en su dibujo, que definen la naturaleza de las formas de un modo explícito. En la presente obra de

Reverón existe igualmente esta amplitud de la luz, anterior a la colocación de la figura de Alicia y de los otros elementos, que se grafían o describen –y he aquí la diferencia con Goya- no por un dibujo casi continuo, sino mediante la introducción de manchas salteadas de valores transparentes que, vista la obra a la distancia, se ligan de tal manera al conjunto, que lo que el espectador percibe en la totalidad es el plano amplio de la luz.

En esta tela, la luz está al servicio de lo ambiental y atmosférico. Pero sin emplear la receta rembrantiana. Este para hacer pictórico el valor luz lo degrada, yendo del claro al oscuro. Reverón en cambio, emplea una sola luz ambiental que le vale por pictórica mediante la yuxtaposición de valores de sombra muy transparentes. La luz posee una gran unidad; se siente en todas las partes del cuadro, aún en aquellas donde las formas se ven encerradas por un filete. No es propiamente el procedimiento de los maestros barrocos, en quienes la luz está al servicio de la definición de un ritmo que no es inherente a la claridad formal (negación de lo clásico), y que al desestimar la línea (pasaje del contorno con el fondo) y al hacer predominar lo oscuro, la luz adquiere dinámica libertad rítmica pero paradójicamente sometida al servicio del equilibrio del cuadro.

Si miramos un lienzo de Tintoretto, Ruysdael o el mismo Rembrandt comprobaremos que entre las manchas de luz no existe solución de continuidad, aunque sí siguen un ritmo coordinado. Mientras que en Reverón entra la luz como un torrente ininterrumpido, continuo, que se introduce y corre por todas las partes y que arrasa y pasa de un elemento a otro en enlace sucesivo, con lo que hace predominar el cuadro en colores claros y no oscuros. Se podría decir que Reverón hace con la sombra lo que Rembrandt con el valor de luz.

De la variada caída de la luz sobre los cuerpos se vale en cierto modo Reverón para construir el volumen. Por ejemplo, en la piedra derecha de <<Alicia>> hay un filete de luz que está rodeado de una mediatinta general; la proporción de la luz es más pequeña que la de sombra. En el planteamiento de este problema se relaciona a El Greco, y a Picasso, quien lo abordó preferentemente durante la llamada época griega.

----- 41 p.

El filete o adorno decorativo que ornamenta casi todo el conjunto, es uno de los medios empleados por Reverón para obtener el modelado que va de línea hacia adentro. Este filete no es de ninguna manera el filete continuo y sin variedad que emplean los pintores decorativistas. Está sometido a lo propiamente pictórico accidental del ambiente, donde la forma se abre, se corta y continúa en un proceso de juego ininterrumpido. Tampoco es el medio utilizado por Renoir, que no utiliza filete, que esfuma el contorno con el fondo y con el interior en gradaciones. El filete de Reverón acompaña a las formas y es a veces tan transparente que no necesita degradaciones para obtener el mismo objetivo de Renoir, con medios más simples. Todo este procedimiento tiene una base. Ella consiste en que, al pasar el contorno, la línea se va en profundidad y el volumen

surge palpitante. Toda esta fuerza y solidez del modelado es elaborado por manchas y aunque el volumen posee todo el aire ambiental, a la distancia que se mire siempre nos da la impresión de haber sido pintado como si el artista estuviera palpando elementos. Mientras que las carnosidades en Renoir son blandas, flojas y se deshacen dentro del aire. En ello estriba la principal diferencia.

El pintor aprovecha igualmente las líneas en perspectivas para obtener en cierta manera el volumen y la profundidad; modelado en profundidad que es congruente a la dirección de la línea. Acentúa el contorno del modelado que surge y pasa el filete de las formas que se adentran. Tanto las formas que surgen como las que van en fuga están elaboradas siguiendo un riguroso orden de degradaciones. Las primeras se cortan en valores relativos llegando hasta los segundos en pasajes o esfumaturas.

La cintura de <<Alicia>> es ancha y la figura se va adelgazando hacia el cuello y también hacia las rodillas, continuando con los gemelos anchos que se adelgazan hacia los tobillos hasta terminar en punta. El brazo derecho que se apoya en la cintura remata en forma triangular.

Los pintores que comienzan sus cuadros en un orden de simplificación de los valores y el color, simplifican también el modelado. Por ejemplo, Corot, simplificaba los valores en amplias masas que llevaban de por sí la amplitud del volumen, pero a medida que iba avanzando en el trabajo de superponer detalles, se oscurecía y complicaba esta trama sintética, pareciendo que no hubiera sido elaborado el cuadro mediante esta técnica.

Reverón usa esta misma síntesis del modelado pero los detalles que superpone no siguen el orden de elaboración analítica empleado por Corot y no tiene otro fin que el de llenar la superficie y, en virtud de la transparencia de los valores, pasan sin sentirse en el conjunto quedando claramente especificada la amplitud modeladora; amplitud de modelado que desconcierta y asombra a cualquier crítico idóneo. Dentro de la pintura se entiende claramente que un valor oscuro al lado de uno claro forma un plano o volumen. Tal recurso se emplea generalmente en la ejecución del modelado de elementos aislados, una manzana, por ejemplo; pero es el caso que Reverón lo utiliza para modelar no tan sólo una sino dos o tres o más elementos. En el presente cuadro, la cara de la muchacha es una luz general yuxtapuesta al tono gris de la cabellera, construyéndose el volumen. La chaqueta de <<Alicia>> es un gris que contrasta con el valor claro del vestido; la yuxtaposición de estos dos valores produce el volumen del conjunto. El claro del vestido con el gris de las piernas construye el cuerpo en dos planos que giran en conjunto por su rela-

----- 42 p.

ción. De este trabajo se puede derivar una enseñanza original.

Si el pintor dejara estos planos amplios, por sí solos quebrarían el sentido de la profundidad y la figura, que antes que sentada en el taburete daría la impresión de estar acostada; por eso introduce líneas que definen las rótulas y que reparten el color gris general en dos planos de profundidad; uno que está afuera y otro que va hacia adentro. Al tratar el vestido corto define la línea del pubis y del ombligo, del estómago y, en el rostro, las cejas, la nariz y la boca. Todo ello contribuye a definir diferentes planos siempre sobre un mismo valor.

En la consecución del volumen agrega a algunos objetos, además de los elementos de que ya hemos hablado, un rayado que sigue el orden del modelado.

El color se ordena dentro de una armonía extrapictórica: rojo ladrillo, grises de negros azulados y blancos coloreados de amarillos. Pero la armonía predominante está hecha a base de blancos coloreados. Al colocar con el rojo al blanco, algunas veces lo usa completamente compacto y otras desigual, con lo que logra calidades distintas de color; también usa el rojo en sombra.

EL PUERTO (120)- La característica problemática que nos presenta Reverón en esta obra, es el problema del ambiente, de la profundidad aérea y de la monumentalidad.

Este paisaje por su amplitud puede catalogarse definitivamente dentro del concepto de la forma abierta. No es de ninguna manera el tipo de motivo encerrado por la vista, sino un panorama inacabable por el disco de la visión. Tal es su amplitud que nos hace pensar que se trata de dos motivos elaborados en un solo cuadro.

En el procedimiento empleado por este gran artista para tratar la unidad ambiental y la unidad y variedad colórica, a fin de hacerlos congruentes, hace uso de dos conceptos que en toda época se han disputado el campo de la pintura, sin conciliar jamás; el concepto de los pintores de claroscuro – Rembrandt, Daumier, Carriere, etc.- y el concepto de los coloristas, Delacroix, Monet, Matisse. Emplea estos dos medios en casi todas sus obras y en la presente puede apreciarse claramente. El pintor le da una preparación especial a la tela a base de un trabajo de simplificación con prescindencia de los detalles, que serán colocados posteriormente (hecho éste que puede sugerir la idea errónea de que el trabajo de composición sea igualmente posterior, cuando en verdad ha sido pensado y resuelto a priori). A este esqueleto de claroscuro lo colorea y le da variedad mediante el empleo de una selección parca y sobria de colores muy bien armonizados, ya sea por complementarios o bien por contrastes con el tono general primario. Los colores usados aquí son la laca de garance y azul cobalto. Estos dos colores empleados por degradación, recorren todo el cuadro dándole unidad, además de que la laca y el cobalto le valen por bermellón y azul ultramar en relación a los colores que tienen a los lados.

Utilizando estos dos conceptos, de contrastes de valores de luz y de sombra y de contraste de colores, en una misma tela, él no puede ser cromático. Se limita a colorear el esqueleto de clarooscuro, porque es esa la única manera de unir los dos conceptos.

Por lo que concierne al problema de la profundidad emplea diversos medios; uno de ellos se fundamenta en el contraste que existe entre la tela y el marco. La parte de la tela que está recortada por la

----- 43 p.

arista del marco, está trabajada con valores de sombra que se modelan hacia adentro, que aíslan el marco, ofreciendo la ilusión de que el cuadro va hacia adentro y el marco, que es claro surge; tomando en cuenta marco y obra como elemento sometido a la realización de un problema pictórico. Todo ello ha sido logrado de una manera consciente por Reverón; no se trata aquí del caso accidental en que a un cuadro ejecutado en valores oscuros le colocamos un marco claro a fin de especular el contraste que se produce. Si así fuera, la tela y el marco permanecerían aislados sin darnos, de ninguna manera, la sensación de profundidad.

Cuando los pintores elaboran un cuadro suelen tomar como punto básico de relación para los últimos términos el primer término del motivo, pero casi nunca toman este primer término como referencia a un primer término imaginario –que no se pinta-, de manera de crear con ello la distancia que queda entre el pintor y el motivo como lo hacen Velásquez y Reverón, quienes han tenido la dicha de observar el original de Las Meninas, se han expresado en diversas ocasiones diciendo que ofrece la impresión de que uno –el espectador- se introdujera dentro del cuadro, tal es su maravillosa profundidad. Si en afecto aquí se trata de una influencia directa del gran maestro español, ello no ensombrece la concepción de Reverón, antes por el contrario, se clarifica y autentifica con una creación original de nuestro pintor porque ella se ve sumada a una nueva aportación que Velásquez no empleó y que pongo en duda que otro pintor lo conociera. Tal aportación consiste en el uso de un moteado a base de puntos oscuros superpuestos a los valores de abajo que son claros. Estos puntos puestos sobre el valor claro del primer término del motivo sugieren un primer término imaginario, el aire mismo y la distancia que existe entre el pintor y el motivo.

Además de usar estos punteados en el primer término en persecución del ideal de que venimos hablando, nuestro pintor los emplea igualmente en los otros términos, pero ya con el fin de lograr el hueco aéreo entre los objetos representados en la tela. Si definimos la línea como una sucesión de puntos, bien podríamos entender con Reverón el espacio como una sucesión de espacios. Después de haber colocado, por la relación de valores y por otros medios los objetos en sus justos planos, procede a situar los puntos en los espacios vacíos entre unos y otros términos sugiriendo paradójicamente la

profundidad del hueco. Mas claro: estos puntos, que no representan elementos objetivos, crean por su mutua relación la ilusión de un espacio entre los términos.

Otros medios empleados por Reverón para sugerir la profundidad en el presente cuadro, son los siguientes: todas las líneas se dirigen hacia el interior de la tela; los bloques de figuras, colocados en los ángulos inferiores, derecho e izquierdo, se orientan siguiendo las diagonales. Las figuras son de una gracia exquisita: están ejecutadas aprovechando el valor del fondo y recortadas con contornos ambientales; apenas coloreadas para adquirir variedad, la casa de la derecha tiene un rayado vigoroso, rayado que va igualmente hacia adentro del cuadro.

Muestra un rasgo muy singular la elaboración de este paisaje. Después de lograr la profundidad por la relación de valores y por los otros medios que expliqué anteriormente viene luego un trabajo superpuesto de coloración del aire que es conseguido por tonos azulosos elaborados mediante glaceados

----- 44 p.

que transparentan el tono de abajo, contribuyendo así a crear el aire o hueco aéreo que existe entre los planos de profundidad. Su profundidad pertenece a la de forma abierta. Aquí no hay franjas aisladas o pantallas con las que determinaría categóricamente una estratificación de planos, sino que, el espectador se interna desde el comienzo hasta el fin en una unidad de profundidad.

En la distribución de las figuras también se aprecia una finalidad de profundidad. Su ubicación en diferentes planos le permite lograr un modelado amplio del terreno que va de abajo hacia arriba. Las figuritas están sometidas a grupos compactos y la de los primeros términos poseen más interés de trabajo que las obras de los demás términos. Es el interés de las cosas tomadas en su relación por el ambiente y distancia.

El equilibrio de esta obra es simétrico, compensado de derecha a izquierda y de arriba abajo. La casa de la derecha, que es gris, se compensa a la izquierda con una masa de follaje; el cielo, región clara, se equilibra con tres luces del terreno que se orienta en la misma dirección del cerro, en perfecta analogía o rima plástica.

La ejecución de este cuadro es dinámica y tormentosa y la postura de los planos y las líneas es muy variada.

COCOTEROS (113).- el motivo de este paisaje es completamente simple. El primer término es un montículo de arena; el segundo término, varios cocoteros y, por último, el cielo. En Reverón el tema no cobra mayor importancia. Su interés es esencialmente pictórico; por ello está tan definitivamente apartado de los fabricantes de <<cromos>>, que afanados de dar gusto al presunto

comprador, se quedan en la mera traslación realístico-objetivista de las formas, olvidados de toda preocupación artística.

Este cuadro –a pesar de tratarse de un paisaje, esto es, de la representación de un tema que ofrece la naturaleza exterior- es casi imposible establecer una relación artístico formal entre los propios elementos del natural y de los de la tela.

Los elementos del tema está elaborados en forma decorativa e intelectual, adscritos a un ritmo de abstracción que no define la naturaleza y esencia de los objetos, llenando la superficie por medio de moteados (pinceladas) superpuestas que la decoran.

A pesar de ser un motivo cuyos elementos aparecen adscritos al encierro o encuadre de la vista, nos ofrece la impresión de tratarse de un paisaje de mirada abierta, tal es el efecto de amplitud que nos presenta. Ellos obedece a un original recurso plástico que saca su mejor partido de un fenómeno óptico. Sabido es que el ojo percibe mejor las imágenes en movimiento. En la presente tela, el elemento principal del motivo, o sean los cocoteros, en sugerente juego de rimas plásticas, no están colocados en el centro, por lo cual la vista se fuga hacia una dimensión imaginaria, produciendo así el efecto de paisaje abierto, de un ilusorio amplio panorama.

El ritmo característico de este paisaje contrasta con el ritmo de las obras analizadas. El está realizado en forma de arabescos ornamentales que recorren todo el cuadro sometidos a lo ambiental atmosférico, dentro de un ideal decorativo. Los elementos del paisaje se sometieron a una idea preconcebida de esqueleto rítmico y no se ven definidos en la continuidad lineal de sus formas, porque, sometido

----- 45 p.

a lo puramente pictórico y a una abstracción formal, el ritmo es salteado, no ofreciendo posibilidad de una aprehensión objetiva. Las líneas predominantes son circulares y tienen dirección zizagueantes.

El cuadro reposa en una entonación dorada que lejos de tender al ocre y amarillo, se orienta más hacia una relación ambiental, característica definitiva en esta clase de motivos. La materia posee una calidad arenosa, conseguida mediante un frotado que produce el levantamiento del poro de la tela, lo que da una especie de granulosis.

LA ENTRADA AL MUELLE- Las características fundamentales de la presente obra guardan cierta semejanza con las concepciones del paisajista inglés Turner.

En este cuadro, el motivo principal, o sea la casa del muelle, no está centralizado, ya que así el pintor repite el problema que en manera tan admirable resolviera en la obra Cocoteros, aparte de que, aquí nuestro artista en la intensa lucha por conseguir el paisaje abierto utiliza el recurso plástico que consiste en que las direcciones, lineales o rítmicas, nunca se encuentren formando ángulos.

La impresión que a primera vista nos ofrece el ritmo en este paisaje es el de su gran simplicidad. Sin embargo, si observamos detenidamente, pronto comprobaremos que tal impresión obedece a que existe un ritmo predominante que silencia la complejidad de otros que al principal están subordinados. Todo aquí parece cuidadosamente preconcebido. Lo propiamente ambiental, al contrario de El Puerto, donde se siguen más de cerca los elementos del natural, es puramente intelectual.

Los valores de claroscuro son muy transparentes. El valor más oscuro está muy alejado del negro, al punto de que este paisaje bien podría incluirse dentro de la época blanca; sin embargo, a pesar de este elemento anticonstructivo, la tela posee gran solidez y fuerza, que se debe a lo seleccionado de los cortes, a la seguridad de los tonos, a la calidad y riquísima variedad de la materia.

La constitución formal de la casa sobre el muelle está lograda a base de un filete oscuro –el verdadero valor de corte- que se superpone sobre el tono claro del fondo. Este filete, en su parte exterior se recorta sobre el fondo, ofreciendo la impresión de que fuera el verdadero valor pero, en su parte interior pasa con el valor oscuro de la casa. Este procedimiento peculiar nos hace pensar que Reverón bien podría pintar un paisaje nocturno con valores transparentes y siempre nos daría la sensación de noche. El presente paisaje, por ejemplo, es un contraluz, contraluz que se ve nítidamente expresado por los elementos cortados con el filete sin que pierdan en transparencia y claridad de tonos.

En cuanto atañe a la profundidad, ella está elaborada por manchas amplias de valores relacionados, que poseen gran interés de fuerza en la casa del muelle y que, a medida que avanza hacia adentro, se van haciendo menos fuertes. Aquí emplea un procedimiento que prueba de manera convincente cuanto conoce Reverón de problemas pictóricos, principalmente de la perspectiva. Llena el vacío del primer término introduciendo en él un elemento imaginativo –dos canoas- que sirve de punto de referencia a los demás términos del cuadro.

Un problema buscado, y realizado plenamente, es el de la <<pincelada en el aire>> que tanto preocupó a Renoir. Este la ejecuta mediante la colocación primero de la pincelada en la tela, luego la <<glaceaba>> con lo cual quedaba inserta en la atmósfera. Reverón pone la pincelada sin <<glacé>>, así las pincela-

das parece que bailaran en el aire, pero al relacionarlas unas con otras, ellas se colocan en su justo plano. Renoir trabaja en forma premeditada; en él, el procedimiento hace escuela; mientras que Reverón es más libre, más espontáneo si se quiere; llevado de su intuición admirable colabora con la naturaleza, extrae aportaciones pictóricas soberbias llega sí a coincidir, por accidente, en el planteamiento de originales problemas con artistas universales, pero casi siempre va al abordaje de tales problemas utilizando medios igualmente originales y resolviendo finalmente de manera propia.

La armonía del conjunto es salitrosa en el mar y el cielo, y de color del musgo viejo en la región del muelle. En este punto básico, colorea por analogía, del amarillo hasta el anaranjado en cuanto a los cálidos, algunos en estado puro, con una relación tan transparente –sin contraste- que no se notan; armonizan en azul y verde en cuanto a los colores fríos.

OBSERVACIONES FINALES

La obra de Armando Reverón no se resiente de altibajos. Su producción pictórica –de cerca de treinta años- es una avasalladora y tormentosa unidad, enmarcada siempre dentro de normas de buena calidad.

En boca de más de un diletante majadero, he oído la decepcionante (¿por qué no?) expresión que Reverón es tan solo un impresionista. Dicho así, como al desgairé con aire de petulancia, fruto de una superficial observación de la obra de este gran pintor, que pide para ella, más que ningún otro, ojos de artista verdadero. Braque, Matisse, Picasso, fueron en un momento dado <<impresionistas>>, abriéndoles nuevas rutas a lo que se suponía un concepto agotado en sí mismo, al llevarlo a un plano que linda con lo superficial-decorativo y hasta con cierto ideal expresionista, objetivos que no alcanzaron a plantearse los grandes adalides del movimiento.

En los procedimientos de Reverón se conjugan admirablemente las sensaciones puras representación de las formas conforme se presentan a la naturaleza sometidas a los accidentes del medio ambiente –y la elaboración intelectual-premeditación o sujeción a un ideal en lo que atañe a ordenación, ritmo, composición-. Lo propiamente sensual es apenas sugerido por Reverón, escondido por los medios empleados para modelar, en definido contraste con Rubens, quien se vale precisamente del modelado para destacar este carácter sensual, casi erótico, que tan marcadamente se aprecia en su obra.

Otras expresiones peregrinas que hemos escuchado con alguna frecuencia sobre Reverón son aquellas de que es inconcluso y no posee color. Lo cierto es que nuestro pintor al elaborar sus formidables síntesis subordina los detalles en aras del conjunto; su asombrosa sensibilidad le permite trabajar con singular dinamismo y rapidez y un observador de vista bien educada puede apreciar cuán profundo y meditado es el análisis que hace de las calidades pictóricas, de

las materias, del peso y de los valores. En cuanto atañe a su fermentada falta de color, todo obedece a que sus armonías no son las cotidianas, no

----- 47 p.

define casi nunca la pigmentación del color; es parco y sencillo en verdad, pero ello no le impide sacar excelente partido aún de un solo color, del que suele derivar variadas coloraciones mediante la yuxtaposición y superposición del mismo, así como una cantidad singular de procedimientos propios de lo que bien podría denominarse técnica reveroniana. Es tal la seguridad de sus coloraciones, tan ajustados los valores del claroscuro que, aunque pintara en un solo color o en un valor terroso, sugeriría toda una gama de coloraciones sin caer en un cromatismo multiforme de colorines. Reverón podría exclamar como Delacroix: <<Dadme barro o fango sucio y haré con él las coloraciones bellísimas de las carnes de las mujeres>>. O como Goya; <<Traedme un carbón, con él haré el color>>.

A veces extrae sus coloraciones de la naturaleza; escoge el color del salitre, del musgo, del hierro viejo y de un sin fin de materias extrapictóricas y las lleva a sus cuadros sometidas a la armonía general del conjunto. Se le ha objetado que haya variado y evolucionado poco. Con lo que se olvida que el artista tiene las limitaciones propias de su condición humana. La sensibilidad es susceptible de desarrollo; el ojo cada día se educa más y más; la mano, por la recitación continua, sufre las transformaciones que la habilitan para obedecer al imperativo mandato del pensamiento. En casi todos los pintores puede apreciarse un medio, un elemento, una manera singular de hacer, incorporado definitivamente a su obra y que lo hace en todo caso distinguir de otro pintor, aún poseyendo una personalidad voluble. Pablo Picasso, por ejemplo, en sus diversas épocas ha usado coloraciones sui-géneris que por aparecer tan frecuente en su obra han sido apellidadas picasianas. ¿Y quién se atreve hoy a dudar de la condición de variedad y variabilidad del malagueño?.

Asimismo, Rembrandt, quien siempre mantuvo en su obra la unidad valórica y pictórica de los elementos, elaborados mediante la degradación del factor lumínico.

El oficio de la mayor parte de su obra comienza por frotados que dan la pauta de las calidades, de la gran riqueza de materia, de su acostumbrado trabajo que va de lo simple a lo complejo. Domina esta técnica a la perfección; nada queda sometido a lo accidental del frotado; jamás se le ha visto borrar o suprimir algo porque haya quedado desajustado. Aparece de su profundo conocimiento del oficio, posee una prodigiosa habilidad.

En algunas obras, principalmente en sus marinas, se percibe una definida influencia de Turner; pero el paisajista inglés es más fantasmagórico y espectral y no posee el valor de solidez y construcción de Reverón, en quien a pesar de estar las formas por lo regular sometidas a lo aéreo y realizadas por medios

pictóricos, tienen tal solidez de aprehensión táctil que llegan a lo tectónico clásico.

Armando Reverón es un impresionista por lo ambiental, por pictórico y por la luminosidad, pero por el arreglo, ordenación, selección y composición de los elementos pertenece a la concepción de los pintores del barroco clásico.

En Nacional, Pag. 11- Caracas, enero 26, 1947

Publicado en Armando Reverón, 10 ensayos varios autores, con prólogo de Juan Calzadilla, edición y selección de los ensayos: Raúl Díaz Legórburu. Caracas. Concejo Municipal del Distrito Federal 1975.

----- 48 p.

.....
Anacronismo e irresponsabilidad

Este artículo que publicamos hoy con unos cuantos meses de retraso debió aparecer en el diario <<El Nacional>> de Caracas y coincidir con la última exposición del pintor Pedro León Castro. Debía de servir de respuesta a diferentes conceptos emitidos por éste en el prólogo de su catálogo, y que habían quedado desde entonces indiscutidos.

El pintor Pedro León Castro, en el prólogo al catálogo de su reciente exposición, me brinda la ocasión de hacer a mi vez el justo balance de la realidad, para un espíritu verdaderamente inquieto, preso de dudas, de angustia, de nobles ambiciones, al enfrentarse a un mundo completamente nuevo como este de París de post-guerra, donde llegué hace dos años.

Yo no pude, arrellanado en una imposible seguridad, invadido de falso orgullo, de pereza, de hábitos mal adquiridos, ponerme a pintar como pintaba en Caracas, como seguiría pintando, por desgracia, si seguro de mí mismo, me mostrara indiferente al modo de pensar, de sentir, de vivir, del hombre nuevo, mi contemporáneo. Para mí hubo problemas y desorientación. Creo que para Pedro León Castro el antagonismo existe entre una vida moral e intelectual intensa, que ha originado grandes corrientes de ideas, movimientos artísticos, convulsiones, revoluciones, y nuestra pobre vida pasada de retardada e insegura evolución parasitaria, destinada a vivir de muy lejos los movimientos culturales, no motivó en él ni siquiera de detenerse un instante, de reconsiderar lo que poseía, de hacer el imprescindible balance de su verdad... Sus visitas dominicales a los museos no produjeron, por lo visto, en nuestro pintor la sensación extraña que pude experimentar yo mismo, al hallarme ante aquel inmenso pasado acumulado en el Louvre; un espíritu de selección me impuso sorprendentes preferencias y eliminó ídolos hasta entonces indiscutidos... Pero dejemos a León Castro interrogar la ojiva y el primitivo del Louvre; dejémosle

decidir de su vida y juzgar la de los demás con tan indecente superficialidad: sufre tal vez de un mal de generación...

Genios y tabúes, adornados; disfrazados a veces por los siglos, en altorrelieve, para toda la eternidad, no pueden seguir siendo para nosotros, presente, fuente de inspiración ¿Por qué hacer que la historia cobre fuerza de actualidad?. Nuestros problemas e inquietudes son otros. Ampararse en la tradición como pretexto para desinteresarse del presente, es hoy una de las maneras más usuales de ser irresponsable.

Para nosotros, la utilidad del pasado consiste en que nos obliga a encontrarnos. Sin incertidumbre, y para oponernos a él. Quién desdeñe de situarse y luche fuera del tiempo, puede creer que construye el Renacimiento o el Medioevo...

Esta necesidad de comprender, de situarse, exige, es verdad, un esfuerzo, una honestidad erizada de dificultades a los cuales es imposible sustraerse si se desea evolución y progreso. ¿Por qué sacrificar lo esencial para perpetuar ante nuestros compatriotas el mito de ser un gran pintor?. Había que reconocer la insuficiencia de una cultura defectuosamente adquirida, despojarse del eclecticismo maniático que nos hacía olvidar la escala de valores a través del tiempo. Sobre todo, era necesario alejarnos de ese pasado que nos

----- 49 p.

hacía correr el riesgo, al internarnos en él, en pos de inútiles hallazgos, de desligarnos de un mundo que cambia sin cesar a nuestro alrededor.

Comprender que la historia no es sino una de las vías de fundamentación del presente; pero en la vida lo que de verdad interesa es el presente, y el presente no es simplemente <<lo que se hace, sino lo que se puede hacer>>.

Comprender que esta época llevaba su cruz auestas, se siente a sí misma histórica, y sabe que ha de pasar. Pero quiérase o no, es desde ella que habrá de partirse, desde ella solamente que podremos lanzarnos hacia la incógnita del futuro.

Revista <<Los Disidentes>> N° 2 Pag. 4- París, abril, 1950.

.....
Los Disidentes y sus críticos

En el primer número de nuestro folleto <<Los Disidentes>>, al mismo tiempo que especificábamos los motivos que nos llevaron a la creación de nuestro grupo, hacíamos un llamado a la juventud latinoamericana a participar en una lucha de <<remozamiento y saneamiento radical de nuestra cultura>>. <<La juventud latinoamericana, decíamos, está situada ante la alternativa, o bien de someterse al canon tradicional, o hacer que Latinoamérica logre su verdadera dignidad>>.

Estamos interesados personal y colectivamente en replantear desde su raíz, los temas y haberes de la cultura y la vida latinoamericanas>>.

Ahora bien, <<sanear y remozar>> e <<interesarse en replantear desde sus raíces los temas y haberes de la cultura>> sólo es posible desde y por la desconfianza. Si confiáramos en lo que poseemos jamás hubiéramos hecho de nuestros haberes y vida culturales un problema. Sólo el hombre seguro y confiado puede vivir desde ello y con ello.

A esta situación de desconfianza, que ha sido propio de nosotros como <<Disidentes>>, había que referir todas nuestras manifestaciones; y a la de confiados y seguros, la de aquellos que nos critican desde Venezuela. Son estas diferencias las que hacen que no puedan ni oírnos ni entendernos.

Rehusamos continuar la línea tradicional de la cultura tradicional porque desconfiamos, porque no encontramos en ella un punto de partida desde el cual podamos seguir hacia delante.

Nos piden que nos reintegremos a la <<realidad venezolana>>, como si no fuera precisamente de ella que venimos, como si esa realidad no hubiera estado en ningún momento integrada en nosotros y no supiéramos de su valor y significación. Nuestra labor ha consistido exactamente en dejar de ser esa realidad, para poderla ver y superar.

Ser esa realidad y en cierto modo, haber dejado de serla, nos ha llevado, al analizar las bases que la sustentan, a reaccionar contra todo nuestro pasado personal y a considerar inútiles los esfuerzos de nuestra primera juventud.

La falta de preparación debida a lo escaso de la información, y el exagerado autodidactismo al que nos han obligado esas circunstancias, en ningún caso lo podemos confundir con lo que podría ser

----- 50 p.

los verdaderos fundamentos de una cultura.

Pensamos que los fundamentos desde donde el hombre vive están continuamente alterados por la acción de las épocas: por la acción de las generaciones que al sucederse y reaccionar unas contra otras ponen en movimiento la totalidad de los valores temporales.

En Venezuela, una de las características de la <<marcha>> de nuestra cultura es la ausencia de este sucederse las generaciones; la ausencia de ese reaccionar unas contra otras, y sobre todo, la de hacer balances periódicos de lo que esas generaciones hayan podido aportar, sin lo cual toda idea de progreso es imposible.

El hombre que vive desde un plano seguro y estabilizado (tal Francisco Sucre, Juan Manuel González, Arturo Uslar Pietri, o Juan Liscano) inconsciente de lo que es su circunstancia (más allá de sus circunstancias provincianas), es un hombre lastre del tiempo (del tiempo universal que está en continuo movimiento y progreso).

Si ese hombre se encontrara con otros hombres que viven en otros espacios con una concepción dinámica del tiempo y del progreso, e hicieran de ello verdadero problema, se encontrarían, sin lugar a dudas, en crisis; sin presente, sin pasado, e irremediamente sin futuro, y para ganar la tierra prometida tendrían que lanzarse a nado.

<<Los Disidentes>>, como venezolanos que somos, venimos de esa tierra de seguridad, y ha sido a nado que hemos tenido que lanzarnos a la aventura de poseer un presente a la altura de los tiempos y llenar las lagunas de nuestro pasado.

Se nos oponen ideas de falso nacionalismo, de falso patriotismo, atacándolo que llaman <<influencias exóticas>>, para caer con el <<amor a la tierra y a la naturaleza>> en las redes del exotismo anacrónico de los siglos XVIII y XIX. Por esta razón, nuestra situación ha sido siempre, vivir detrás de casi nunca vivir con, y nunca más allá de.

Si supiéramos ver esto problemas que se consideran más allá de un falso interés nacional o continental, ya superado como único y absoluto problema, se nos daría razón, y más de uno se sentiría comprometido en tal situación.

Comprender no ha sido para nosotros solamente un problema, sino quizás, el punto vital más trágico de nuestra existencia.

En ese llamado que hemos hecho a la juventud latinoamericana a colaborar en esta lucha, hemos invitado, precisamente, a quienes están dispuestos a profundizar en estos problemas, hasta renegar de lo que somos, si fuere necesario.

Vivir de lo que somos, tal como somos, nos conduce a no inquietarnos por otra cosa, a restringirnos a nuestros propios límites, y a enfatuaros en el resultado que somos de algo que ya pasó.

Revista <<Los Disidentes>> N° 5 Pag. 10- París, septiembre, 1950.

----- 51 p.

Cronología:

1923

Nace el 17 de mayo en Caracas. El primero de dos hermanos, Pascual y Carlos, hijos de Enrique Navarro y de Cruz Velásquez.

1927

Enrique Navarro abandona a Cruz y a los dos niños y contrae matrimonio con Esperanza Acosta de cuya unión nacen Enrique, Manuel y Mercedes Navarro Acosta. Cruz y sus hijos encuentran refugio en la casa de la "tía Paquita", Francisca Velásquez, hermana de Cruz.

1929

Estudia en la escuela familiar de las hermanas Ollares.

1933

Pascual culmina en 4to. Grado de instrucción primaria en la escuela "J. M. Echandía".

1934

Concorre a la Academia de Bellas Artes donde asiste a la cátedra de escultura del Prof. Lorenzo Gonzáles.

1936

Muere Cruz Velásquez. La "tía Paquita" se hace cargo de los niños.

Según la resolución oficial, la Escuela de Artes Plásticas es separada de la Academia de Bellas Artes.

1939

Conoce al pintor Armando Reverón, quien influirá profundamente en su vida y en su conducta social.

Alejandro Otero ingresa como alumno de la Escuela de Artes Plásticas.

1940

Obtiene una de las becas creadas por iniciativa del maestro Antonio Edmundo Mosanto, director de la Escuela, como estímulo y soporte económico para los alumnos sobresalientes. El monto de dichas becas era de cien bolívares mensuales.

1941

Participa en el II Salón Oficial Anual de Arte Venezolano en la sección de Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas.

1942

Expone cinco pinturas y dos grabados en la Sección de Alumnos correspondiente al III Salón Oficial.

1943

Participa en la sección de Alumnos de IV Salón Oficial. Carlos González Bogen, su condiscípulo, presenta un retrato de yeso de Pascual y Alejandro Otero un óleo, Estudio para un retrato de Pascual Navarro.

1944

Con las obras Quebrada, Arboles y Boceto, ésta última reproducida en el No. 42 de la Revista Nacional de Cultura, obtiene el Premio para Trabajos de Mérito Especial en la Sección de Alumnos en el V Salón Oficial. Pascual es atendido siquiátricamente por el Dr. Ramos Calles.

1945

Pascual Navarro, Alejandro Otero, Mateo Manaure y otros rehusan participar en la propuesta encabezada por Perán Erminy, Enrique Sardá, Celso Pérez y otros alumnos en contra del maestro Antonio Edmundo Mosanto y demás profesores de la escuela de Artes Plásticas.

----- 53 p.

Sufre una crisis nerviosa y desaparece de su casa. Días más tarde es localizado y sometido a tratamiento bajo la atención del Dr. Hernán Quijada. A fin de recaudar fondos en su ayuda, sus amigos organizan una exposición en el Instituto Cultural Venezolano- Británico con pinturas, gráficas y cerámicas tanto de sus condiscípulos como de sus profesores.

Este mismo año egresa de la Escuela de Artes Plásticas y se instala durante algún en el castillete de Armando Reverón, en Macuto, a fin de trabajar directamente con el maestro. Inicia la serie de sus “nocturnos”.

Participa con tres obras en el III Salón Arturo Michelena del Ateneo de Valencia.

Publica en El Nacional los artículos “Arte si... pero sin dogmas” y “El Diego Rivera que yo conozco” (2 y 23 de diciembre, respectivamente) a fin de refutar la posición de Gilberto Atoínez y otros partidarios de un arte de exclusiva intención social.

1946

Abre su primera exposición individual en la librería La Francia de Caracas. El Instituto Cultural Venezolano- Británico le invita a dictar una conferencia sobre la pintura inglesa. El 27 de marzo publica en El Nacional “César Prieto en el Museo. Un artista del paisaje”. Obtiene el premio “Andrés Pérez Mujica” en el IV Salón Arturo Michelena donde participa con tres paisajes Cabo Blanco, Guanape, El Cantón y algunos dibujos.

Pinta su célebre Muchacha con abanico conocida más tarde como la Dama del abanico, retrato de Carmen Josefina Calcaño, una gouache sobre papel ejecutada en un estilo deliberadamente rememorativo de Eduard Manet.

1947

El 26 de enero publica en El Nacional y bajo el título de El solitario de Macuto, un enjundioso estudio sobre la obra y personalidad de Armando Reverón.

Concorre al VIII Salón Oficial con Muchacha con Abanico, más tres pasteles y, en la Sección de Dibujo, con otras dos obras. En su primera entrega, el Premio Nacional de Artes Plásticas se decide entre Pascual Navarro y Mateo Manaure, quien resulta favorecido. Pascual obtiene el premio “Federico Brandt” por su Muchacha con abanico y una beca para estudiar en París, otorgada especialmente por el Gobernador del Distrito Federal.

El 1 de junio Navarro y Manaure exponen conjuntamente en el Museo de Bellas Artes cuyo catálogo lleva un texto de Carmen Josefina Calacaño. La muchacha con abanico aparece catalogada como la dama del abanico. El 18 de este mes, ambos artistas embarcan con destino a Francia.

1948

En París se interesa en las subastas de arte; colecciona pinturas, grabados antiguos y modernos, muñecas, máscaras africanas y objetos antiguos. Visita a Inglaterra y Bélgica y participa en el Salón de Mayo.

----- 54 p.

A Caracas envía obras del I Salón Planchart y al Salón Anual del Centro Venezolano- Soviético.

El 9 de julio abre sus puertas el Taller Libre de Arte de Caracas, centro de vanguardia artística venezolana.

1949

Participa con doce obras en el X Salón Oficial Venezolano donde obtiene el Premio “Antonio Esteban Frías”. Envía La griega y Composición al II Salón Planchart y participa en la I Exposición de Artistas Latinoamericanos en París en la Casa de América Latina, junto con Mateo Manaure, Héctor Poleo y Armando Barrios.

Imprime una edición de 15 carpetas de siete litografías cada una, una de las cuales es un rostro en azul ultramar y otra fechada en 1948, impresas sobre papel artesanal de diversas texturas.

El No. 5 de la revista Contrapunto de Caracas reproduce su artículo “El solitario de Macuto” ilustrado con tres obras de Armando Reverón y la caricatura del maestro publicado originalmente en El Nacional, en 1947. Dicha caricatura fue realizada por Manuel Antonio Salvatierra (MAS).

Ramón Martín Dubán obtiene el Premio oficial de pintura en X Salón Oficial por su cuadro retrato de Pascual Navarro.

1950

Recibe un Accésit al Premio Nacional de Artes Plásticas por sus cuatro obras expuestas en el XI Salón Oficial de Caracas.

En París de la casa Aimée Battistini en la Rue Tretaigne, centro de convergencia de los artistas jóvenes venezolanos. Participa en el Salón de Otoño; viaja por España e Italia y comienza a indagar en el expresionismo abstracto.

Integra con Alejandro Otero, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Herminy, Rubén Núñez, Dora Hersen, Aimée Battistini, J. R. Guillent Pérez y Belén Núñez, el grupo promotor de la revista Los Disidentes, cuyo primer número lleva fecha de marzo de 1950. “Anacronismo e irresponsabilidad” publicado, en el No. 2 y “Los disidentes y sus críticos”, en el No. 5 y último de la revista, aparecen rubricados por Pascual Navarro.

El No. 2 de la revista Taller, órgano del Taller Libre de Arte de Caracas, publica una breve reseña de la actividad de los venezolanos en París, ilustrada con dos obras de Navarro y otras de Manaure y de González Bogen.

1951

Envía cuatro gouaches abstractos al XII Salón Oficial. Rafael Lozano, en el No. 85 de la Revista Nacional de Cultura, cuestiona la “sinceridad” de las obras presentadas por el artista.

En París asiste al Taller de Arte Abstracto dirigido por Jean Dewasne y Edgard Pillet y se vincula con Víctor Vasarely, Hans Hartung, August Herbin, André Bloc y otros maestros contemporáneos. Concorre al VI Salón de Realités Nouvelles, en cuyos eventos participará hasta 1954.

Deja de recibir la beca que se le había prorrogado hasta este año.

----- 55 p.

1952

Es incluido en la I Muestra Internacional de Arte Abstracto a propósito de la apertura de la galería “Cuatro Muros”, fundada en Caracas por Mateo Manaure y Carlos González Bogen.

Participa en el Salón de Mayo y, conjuntamente con el alemán Horst Kalinowsky y el cubano Wilfredo Arcay, expone en la Galería Arnaud de París. La revista Art d’aujourd’hui “selecciona un grupo de jóvenes pintores interrogándoles cómo ocurrió su paso al abstraccionismo”. Kalinowsky, Arcay, la pintora ecuatoriana Aracellis Gilbert y Pascual Navarro, son los artistas entrevistados.

Asiste a los cursos libres de filosofía en el College d'France dictados por Maurice Merlau-Ponty, existencialista sartreano y, con cierta frecuencia, a la academia Le Grand-Chaumiére.

Es incluido en la exposición de las Nuevas Generaciones de Pintores Venezolanos abierta en el Taller Libre de Arte de Caracas y con cuya panorámica llegaba a su fin el Período Radiante de la actividad artística de dicho centro.

1953

Participa en el XIV Salón Oficial con tres obras abstractas y, por encargo del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, diseña tres grandes murales para la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas. En el XI Salón Arturo Michelena de Valencia, obtiene el Premio para dibujo "Emilio Boggio".

Figura con Alberto Magnelli, Fernand Léger, Víctor Vasarely, Jean Arp, August Herbin, Serge Poliakoff, Jean Dewasne, Maurice Estéve y otros en tres diferentes colectivas en las galerías Denis René, Suzanne Michel y Cimaises, impulsoras del arte abstracto en París.

Abandona definitivamente la abstracción geométrica y retorna a la figuración.

1954

Participa en la exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de París a fin de dar a conocer el Proyecto de Integración de las Artes concebido por Carlos Raúl Villanueva para la Ciudad Universitaria de Caracas. Expone así mismo en el Salón de Mayo.

El No. 102 de la Revista Nacional de Cultura, Gastón Diehl publica "Estampas de Venezuela. Pintura venezolana de hoy y mañana", en la cual trata sobre la personalidad artística de Navarro quien participa con seis obras en el XII Salón Arturo Michelena de Valencia.

1955

Expone en el Salón Oficial tres obras abstractas, entre ellas el proyecto para el mural de la Sala de Con-

----- 56 p.

ciertos de la Ciudad Universitaria. Obtiene el Primer Premio para pintor venezolano en la Exposición Nacional de Pintura organizada por el Ateneo de Valencia. El Primer Premio para pintor extranjero fue adjudicado a Alfred Manessier. El No. 160 de la Revista el Farol, de Caracas, reproduce ambas obras a todo color: Otoño de Navarro y L'Eveille du printemps de Manessier.

Es incluido en la enciclopedia Pintores Célebres de la colección "Grandes Figuras de la Humanidad" de la Central Peruana de Publicaciones. Se estima

que por esta fecha participa en una colectiva en la Casa de América Latina de París, en la Casa de las Américas, de Madrid y en la III Bienal de Arte Hispano-Americano, en Barcelona, España.

1956

Expone individualmente en la Galería Clan, de Madrid. Tres de sus obras figuran en la I Exposición Internacional de Artes Plásticas Contemporáneas organizada por el Museo de Bellas Artes de París con la participación de 41 países.

Navarro, Otero, Manaure, Guevara Moreno, Vásquez Brito y otros figuran en la muestra de Pintura Figurativa de los Pintores Abstractos organizada por la Galería Lauro de Caracas. Participa con varias obras en el XIV Salón Arturo Michelena.

1957

Obtiene el 2do. Premio en el IX Salón Planchart de Caracas, con una gouache fechada en 1955.

Michel Seuphor lo incluye en el Dictionnaire de la Peinture Abstraite editado por Hazan, de París, con sendas traducciones al inglés y al español.

1958

Concurre con dos obras al XIX Salón Oficial y con otras cuatro al XVI Salón Arturo Michelena. Desde este año y hasta su retorno a Venezuela, en 1968, vive entre París y Madrid, donde se residencia por temporadas y dicta cursos de pintura a jóvenes estudiantes.

Figura en la I Feria de Navidad organizada por la Sociedad de amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas y, al año siguiente, con tres gouaches en el XX Salón Oficial.

1961

Desde este año y hasta 1968 establece una nutrida correspondencia epistolar con el escultor Gabriel Marcos. Y en 1962 participa en la muestra "El Arte Latinoamericano en París" Museo Municipal de Arte Moderno, París.

1963

Es incluido en la exposición nacional de Venezuela del Paisaje a la Expresión Plástica 10 Artistas Contemporáneos exhibida en varios países europeos por la fundación "Fina Gómez", quien lo designa Consejero Artístico en París.

Conoce a Jean Paul Sartre. Asiste a las conferencias de Lucien Goldman.

1964

La Enciclopedia Cultural Universitas de Salvat Editores, lo cita, entre otros destacados artistas latinoamericanos, como representante de la abstracción geométrica.

1965

Miguel Otero Silva dona al Museo de Bellas Artes de Caracas y al Museo Regional de Barcelona, su colección de Arte Venezolano entre cuyas obras figuran La dama del abanico y Niña hoy en la Galería de Arte Nacional y Composición, originales de Pascual Navarro y Modelo de Armando Reverón,
----- 57 p.

éstas tres últimas en el Museo del Estado Anzoátegui.

1968

Es víctima de una grave crisis en Madrid, razón por la cual es internado en una clínica psiquiátrica para una cura de sueño. Simón Alberto Consalvi, desde la Presidencia del Instituto nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), gestiona de inmediato el regreso definitivo del artista luego de una ininterrumpida ausencia de 21 años.

Es recibido en Caracas por Manuel Quintana Castillo, Gabriel Marcos, Omar Carreño, quienes le acompañan, avanzada la noche hasta la vecindad donde reside la “tía Paquita”.

En septiembre inaugura en la Galería XX2 de Caracas una exposición individual integrada, fundamentalmente por obras realizadas durante el período 1945-1947. El 30 de dicho mes en la Galería “Juancho Capriles” dicta una conferencia en homenaje a Reverón: “Del solitario de Macuto, Armando Reverón, al solitario de Caracas, Pascual Navarro”.

A partir de este año y hasta su muerte, Navarro será noticia en el ambiente cultural caraqueño por sus incansables y polémicas intervenciones en salones de arte, museos, galerías, subastas y medios de comunicación social.

Francisco Da Antonio publica en el No. 30 de la revista Imagen, “Notas sobre una personalidad controversial”, primer intento evaluativo de la trayectoria artística de Pascual Navarro.

1969

En enero abre en la Torre de la Prensa un Concurso de Pintura gratuito para niños y adultos. Estos cursos se prolongarán a lo largo de ocho años.

Se funda el Museo de Arte Moderno de Mérida, Edo. Mérida, en cuyas colecciones se incluyen dos de sus obras. Pascual asiste a la inauguración y, en compañía con Perán Ermíny, artistas y activistas, organizan una protesta pública

y firman un manifiesto en contra de las autoridades locales a propósito de los sucesos estudiantiles universitarios de aquella ciudad.

1970

Expone individualmente en la Galería BANAP de Caracas: Rostros de mujer, a la sombra de muchachas en flor. Un año más tarde dona una de sus obras a una Organización de Protección al Niño.

1972

Figura en la muestra Autorretratos de Pintores venezolanos organizada por Oswaldo Debrot Capriles en la Sala de Lectura de la Plaza Bolívar de Caracas.

Nueve de sus obras son incorporadas a las colecciones del Museo Jesús Soto de Ciudad Bolívar a propósito de

----- 58 p.

su inminente apertura.

Dos de sus obras Aimée qui Rit (1948) y Retrato de Aimée (1949) aparecen desplegadas a toda página y reproducidas a color en la Historia de la Pintura en Venezuela –Tomo III. Epoca Contemporánea de Alfredo Boulton que circula ese mismo año.

1973

El cortometraje ¡Hola Pascual! Del cineasta italiano Marcello Mancini obtiene Mención Honorífica en el Festival Latinoamericano de Cine de Pesaro, Italia.

1974

Entra en circulación la Guía. Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas de Antonio Granados Valdés, donde se reproducen y comentan los murales de Pascual Navarro levantados en dicho recinto.

El Concejo Municipal del Distrito Federal otorga una “ayuda cultural” de Bs. 500 mensuales para sostenimiento de la Escuela de Dibujo Pascual Navarro.

1975

Figura en la muestra “Homenaje a la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas en Caracas” en la Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal y en el III Salón de Pintura del Colegio de Economistas del Distrito Federal y Edo. Miranda. Al año siguiente expone con sus alumnos en la Casa de la Cultura “Leoncio Martínez” de los Teques.

1977

La Galería BANAP expone las obras de su colección y, entre ellas, un Rostro de mujer de Navarro que se reproduce en la portada del catálogo. La Galería de

Arte Nacional incluye otra obra de Pascual en la exposición Guaraira Repano-La Gran Montaña.

1978

Expone individualmente en la Galería “André” de Caracas y es incluido en la “Exposición de Artistas Venezolanos Contemporáneos” exhibida en la Embajada de Venezuela en París.

1979

Tres de sus obras figuran en la exposición “Arte Constructivo Venezolano. 1945-1965 Génesis y Desarrollo que bajo la curaduría de Bélgica Rodríguez, es montada en la Galería de Arte Nacional y filmada por el cineasta Manuel de Pedro en su largometraje El Arte Abstracto en Venezuela (35 mm. a color).

“Arte, Carburo y Sociedad”, con Pascual Navarro como “personaje artístico”, es presentado como tesis de grado en video por estudiantes de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela.

Participa en la exposición del “Grupo Batiñol” en el Hotel Tamanaco y, al año siguiente en Petare Bienvenue en el Museo de Petare cuyo catálogo es presentado por Pascual Navarro.

1980

Un desnudo de 1948 es incluido en la exposición Indagación de la Imagen- La figura, el ámbito, el objetivo. Venezuela 1680-1980 que bajo la curaduría de Francisco Da Antonio es montada en la Galería de Arte Nacional. De igual manera su imagen personal es registrada en el largometraje homónimo (35 mm. a color) realizado por Manuel de Pedro en base a los artistas contemporáneos incluidos por Da Antonio en el guión fílmico de Indagación de la Imagen.

Entra en circulación el libro La pintura abstracta en Venezuela de Bélgica Rodríguez en cuyas páginas se incluye una reproducción facsimilar de los cinco números de la revista Los Disidentes y se reproduce una obra de Navarro de 1952.

1981

La Fundación “Fina Gómez” envía desde Francia un lote de 51 obras originales de Pascual Navarro, las cuales son recibidas en el Museo de Bellas Artes de Caracas y entregadas al pintor.

1982

Cuatro de sus obras de la época de París son incorporadas a las colecciones de la Residencia Presidencial “La Casona” de Caracas. Ese mismo año es condecorado con la Orden “Andrés Bello”. Un año más tarde se vuelve en asiduo contertulio de “Mediodía con Emilio”, programa de TV conducido por el periodista Emilio Santana.

1984

La Asociación Venezolana de Artistas Plásticos (AVAP) le otorga , en su primera entrega, el Premio “Armando Reverón”.

1985

Muere el 15 de marzo. Mercedes Navarro Acosta, su hermana y el pintor Mateo Manaure, su amigo de siempre, asumen con solícita atención, las gestiones post-mortem. En homenaje póstumo, sus restos son conducidos en hombros de amigos y admiradores, por sus viejos predios del boulevard de Sabana Grande. El 14 de abril, el Gobernador del Distrito Federal rebautiza con el nombre de “Pascual Navarro”, la antigua calle Acueducto de dicho sector, donde vivió el pintor en las últimas dos décadas.

El Museo Caracas del Concejo Municipal del Dto. Federal, se suma a los homenajes póstumos con la muestra Vertientes de una Generación.

----- 59 p.

1993

La Fundación Museo Arturo Michelena adquiere, con destino de su colección de Arte Venezolano del Siglo XX del Museo Arturo Michelena de Caracas, una gouache original de Pascual Navarro, Paisaje de Macuto, firmada y fechada en 1946.

1994

Se abre en el Museo Arturo Michelena de Caracas Pascual Navarro Velásquez- Imágenes y percepciones de un tiempo, primera exposición antológica realizada por el artista entre 1945 y 1965, organizada bajo la curaduría del Lic. Cruz Barceló Cedeño y el Museo Arturo Michelena de Caracas, cuya colección de Arte Venezolano del siglo XX se enriquece con la incorporación de otras siete obras de Navarro ejecutadas durante dicho lapso.

----- 60 p.